



مجلة النقد الأدبي

فصول

مكتبة الاسكندرية: التاريخ المتجدد

سلطة الجذور

الذات والعالم والمطلق

ما الشعبي في المعتقدات الشعبية

بنية سوسيولوجيا بورديو ومنطقها

دالاس وأيديولوجيا الثقافة الجماهيرية

نص وقراءتان: وكالة عطية

بين لسان الورق والمهمشين روائيا

محفزات السرد والنص الباطن في سيرة الظاهر بيبرس

البنية اللسانية والخطاب في سيرة بنى هلال

شخصية العدد: سهير القلماوى في شهادتين

إهداء 2006

الدكتور / محمود أمين العالم
القاهرة

فصول

مجلة النقد الأدبي
علمية محكمة

محور العدد:

الثقافة الشعبية والحداثة



مجلة فصلية تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب

فصول

مجلة النقد الأدبي
علمية محكمة

رئيس التحرير
هدى وصفى

نائب رئيس التحرير
محمد الكردى

مدير التحرير
محمود نسيم

السكرتارية
آمال صلاح
محمد سعد شحاته

جمع وتنضيد
أمل على

العدد رقم ٦٠

رئيس مجلس الإدارة
سمير سرحان

هيئة المستشارين

سيزا قاسم

صلاح فضل

فريال غزول

كمال أبو ديب

محمد برادة

قواعد النشر:

- ألا يكون البحث قد سبق نشره.
- يتراوح عدد كلمات البحث من ٨٠٠٠ إلى ١٢٠٠٠ كلمة.
- يفضل أن يكون البحث مجموعاً بالحاسوب IBM ومرفقاً به القرص المدمج.
- على الباحث أن يرفق ببحثه نبذة مختصرة عن سيرته العلمية وملخصاً وافياً.
- لا ترد البحوث المرسلة إلى المجلة إلى أصحابها، سواء نشرت أو لم تنشر.
- يخضع ترتيب النشر لاعتبارات فنية.
- تدفع المجلة مكافأة مقابل البحوث المنشورة ويحصل الباحث على نسخة من المجلة.

فى هذا العدد

| | | |
|-----|-------------------------|--|
| ٧ | سمير سرحان | كلمة أولى |
| ٩ | هدى وصفى | الفتاحية |
| ١١ | | هذا العدد : الثقافة الشعبية والحداثة |
| ١٧ | | ملخصات وتعريفات |
| | تأليف : جون مارلو | مكتبة الاسكندرية: التاريخ المتجدد |
| ٢٦ | ت: نسيم مجلى | الفن والشعر فى عصر مكتبة الاسكندرية |
| | | الدراسات: |
| ٤٢ | محمد العيد | النص الحجاجى العربى: |
| | | دراسة فى وسائل الإنتاج |
| ٨٧ | عيد بليغ | سلطة الجذور: |
| | | الأثر السلبى للنحو على الدرس البلاغى، سلطة النحو |
| ١٠١ | وايد منير | الذات، والعالم، والمطلق: |
| | | تنويعات الرؤيا الصوفية فى الألب العربى الحديث |
| ١٢٣ | سعود الرحيلى | صرعى الغواثى والأغاثى والحب والخمرة: |
| | | من أمثلة السخرية التناسية فى الشعر القديم |
| ١٣٤ | | الندوة: |
| | | مساهمات من الخارج: |
| ١٥٧ | محمد الجوهري | الإبداع والتراث الشعبى: وجهة نظر علم الفولكلور |
| ١٦٢ | عبد الرحمن الشافعى | الشاطر على الزبيق: تجربة فى المسرح الجماهيرى |
| | | الترجمات: |
| ١٦٦ | تأليف: صامولى شيلكه | ما الشعبى فى المعتقدات الشعبية؟ |
| | ترجمة: إبراهيم فتحى | |
| ١٧٧ | تأليف: لويك ج. د. فاكاز | نحو علم ممارسة اجتماعى: |
| | ترجمة: أحمد حسان | بنية سوسيولوجيا بورديو ومنطقها |
| ٢١٧ | تأليف: اين آنيغ | دالاس وايدولوجيا الثقافة الجماهيرية |
| | ترجمة: خلادة حامد | |
| | | نص وقراءتان: |
| ٢٣٢ | سيد إسماعيل ضيف الله | وكالة عطية: لسان الورق |
| ٢٤٢ | أمجد ريان | المهمشون : رواثيا |
| ٢٦٠ | خيرى شلبى | كتابة على الكتابة: |

القاع .. والمكان .. ونباله الطين!

| | | |
|-----|---|---|
| ٢٧٨ | محمد فكري الجزار | النقد التطبيقي: الشعري والمقدس في إبداع محمد عفيفي مطر: قراءة لديوان : "التنهر يلبس الاقتعة" نموذجاً مقاربة سيميائية لمحفزات السرد والنص، الباطن في سيرة الظاهر ببيرس البنية اللسانية والخطاب في سيرة بنى هلال (قصة جابر وجبير) |
| ٣٢٩ | علاء عبد الهادي | الشعرية المسرحية المعاصرة: حول سياسات ما بعد الحداثة في العرض المسرحي |
| | | منايعات: أفاق |
| ٣٤٨ | عبد العالي بوطيب | إشكالية المنهج في النقد العربي الحديث |
| ٣٥٧ | فكري صالح | النظرية ومقاومة النظرية |
| ٣٦٢ | سلمى مبارك | المكان اليومي |
| ٣٦٦ | محمود عبد الوهاب | عمارة يعقوبيان للأسوانى |
| ٣٧٣ | فانز الشرع | أباطيل هدى النعيمي |
| ٣٨٣ | شعبان يوسف | لصوص متقاعدون |
| | | مؤتمر: |
| ٣٨٧ | ترجمة: شفيقة منصور | الحوار وكشف خلجات النفس عند نكتالى ساروت |
| | | كتب: |
| | مجموعة أبحاث تحت إشراف: جوليا كريستيفا | النظرية الأدبية الآن |
| ٣٩٦ | عرض: محمد الكردي | |
| | تأليف : عزت جاد | نظرية المصطلح النقدي |
| ٤٠٣ | عرض: محمد عبد الله حسين | |
| | تأليف: عبد الرحمن الأبنودي | السيرة الهلالية |
| ٤٠٦ | عرض: محمود نسيم | |
| | تأليف: فولجانتج إيسر | فعل القراءة |
| | ت: عبد الوهاب علوب | نظرية في الاستجابة الجمالية |
| ٤٠٩ | عرض: محمود أبو عيشة | |
| | | دوريات |
| ٤١٤ | كلمليا صبحي | دوريات فرنسية |
| ٤٢٠ | ماهر شفيق فريد | دوريات بريطانية |
| ٤٢٦ | م. ن. | دوريات عربية |
| | | رسائل جامعية: |
| ٤٣٢ | دلال أديب | الكتابة عن الذات |

الأسعار في البلاد العربية :

الكويت ٢ دينار - السعودية ٢٠ ريال - سوريا ١٠٠ ليرة - المغرب ٢٠ درهما - سلطنة عمان ٣ ريال - العراق ٢ دينار - لبنان ٦٠٠٠ ليرة - البحرين ٢ دينار - الجمهورية اليمنية ١٠٠ ريال - الأردن ٢ دينار - قطر ١٥ ريال - غزة / القدس ١ دولار - تونس ٥ دينار - الإمارات ١٥ درهما - السودان ٥٠ جنيه - الجزائر ١٥ دينار - ليبيا ٢ دينار - دبي / أبو ظبي ٣٠ درهما .

• الاشتراكات من الداخل :

عن سنة (أربعة أعداد) ٢٠ جنيه + مصاريف البريد ٦ جنيهات ، ترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية .

• الاشتراكات من الخارج :

عن سنة (أربعة أعداد) ٢٠ دولاراً للأفراد - ٣٠ دولاراً للهيئات - مضاف إليها مصاريف البريد (البلاد العربية - ما يعادل ١٠ دولارات) (أمريكا وأوروبا - ١٦ دولاراً) السعر : خمسة جنيهات .

ترسل الاشتراكات على العنوان التالي:

مجلة فصول - الهيئة العامة للكتاب - كورنيش النيل - رملة بولاق - القاهرة. ج.م.ع.
تليفون : ٥٧٦٥٤٣٦ - ٥٧٧٥٠٠١ - ٥٧٧٥١٠٩ - ٥٧٧٥٢٢٨ . فاكس : ٥٧٥٤٢١٣ - ٥٧٦٥٤٣٦

الإعلانات : يتفق عليها مع إدارة المجلة.

البريد الإلكتروني: fossoul2002@yahoo.com

"الحداثة مشروع غير مكتمل" - هكذا توصل "هابرماس" عبر استقراءه لتلك المسيرة الفكرية والفنية الهائلة التي شكلت تجربة الحداثة الغربية، ولست أورد جملة المركزية تلك مستهلا بها هذه الكتابة تأكيداً لها أو حتى تحاوراً معها، وإنما أوردتها كي أطرح تصوراً مماثلاً بدرجة ما لمنطقها الفكري، فإذا كان الفكر الألماني الشهير قد رأى في حداثة الغرب بكل تحولاتها المعرفية والتقنية وتبدلاتها في أبنية الدولة والعلم والقانون والفرد والجماعة والمؤسسة - رأى في كل ذلك مشروعاً غير مكتمل، فكيف نرى نحن الحداثة العربية التي بدأت وامتدت على مدار قرنين، وشهدت بدايات لامعة وبشائر بارقة ثم انتكاسات جذرية وتراجعات فاجعة، جعلت بعضاً من المفكرين يرون أن الحداثة العربية ليست فقط مشروعاً غير مكتمل، ولكنها مشروع لم يبدأ أصلاً.

لست قطعاً مع هذه الرؤية التي أرى فيها - رغم استنادها إلى وقائع وتصورات هامة - شططا فكرياً يهدر حركة التاريخ حتى ولو بدت مننكسة، وحساً يائساً يبطل التقدم حتى لو كان ساكناً أو متراجعاً.

لقد تواترت إلى هذه الأفكار، وأنا أتأمل القضية التي اتخذتها المجلة محورا لها هذا العدد: الثقافة الشعبية والحداثة، متصلة بذلك مع المحاور السابقة التي سعت إلى تأسيس منهج التساؤل والاشتباك مع القضايا الحية في الواقع والتاريخ معا.

إن المحور، هنا، يثير لدى ملاحظتين وسؤالاً: تتمثل أولى الملاحظتين في كون الحداثة تُطرح دائماً باعتبارها عملاً نخيوياً، نوعاً من التأويل الذاتي للعالم يتجسد في أعمال فكرية وفنية معينة على نحو بدت معه بناءً فوقياً لا يمس الهياكل والجذور. الملاحظة الثانية هي أن الثقافة الشعبية تطرح - نقيضاً للحداثة وبديلاً لها أحياناً - باعتبارها مستودعاً أثرياً لكم هائل من المعتقدات والموروثات والأشكال المادية والخبرات المختزنة، على نحو يجعلها مكوناً ثابتاً للجماعة وإطاراً لها، مجرداً عن فعل التاريخ ومفارقاً لتغييراته. أما التساؤل، فهو: كيف صيغت في التجربة العربية، وفي الممارسة العملية، العلاقة بين الحداثة والثقافة الشعبية؟

لا أود الاستطراد كثيراً، فالتساؤل مائل ليس فقط في الفكر النظري والأعمال الإبداعية، ولكن في الحياة اليومية والممارسات الاجتماعية، والقضية حاضرة فيما نحياه وليس فقط فيما نفكر فيه، وإن ظلت الكثرة من أسئلتها مؤجلة، ومعلقة.

سمير سرحان

يسعى هذا العدد لتقديم قراءات متنوعة فى الثقافة الشعبية والحداثة، وتقارب هذه القراءات قضايا الإنتاج الإبداعى للسير والموروثات من زوايا مختلفة.

وبما أن التفاعل بين الثقافة الشعبية والحداثة قد سيطر على المشهد الفكرى فى النصف الثانى من القرن العشرين، فقد كان من الطبيعى أن تسمى مجلة فصول إلى تخصيص محور لدراسة مسارات وتحولات الخطاب النقدى المتعلق بهذه الإشكالية، بحيث يستجيب للأسئلة والمنظورات الثقافية والمعرفية المرتبطة بالموضوع المطروح. ويرصد بعض التوجهات التى قد تساهم فى رفع الكثير من الالتباسات المرتبطة بدعاوى وأطروحات شائكة مما يساعد على بلورة صيغ ثقافية غير منعزلة عن سياقاتها ولا عن إطارها المنهجي .

والطرح الموجود يطمح إلى التعرف على كيفية تشكل الحوار مع النص وليس البدء بالأحكام الجاهزة التى تحجب النص وتحول دون معرفته، ولذلك لا تنطلق بعض الدراسات من القطيعة مع قراءات أخرى سابقة ولكنها تبدأ بالمألوف لتستخرج منه إمكانات وإعدة، فيما تبدأ دراسات أخرى من مناهج حديثة ساعية لتأصيلها بالتطبيق على القديم، وقد تمزج بعض الدراسات بين المناهج القديمة والحديثة، ولكن يجمع بين هذه وتلك الرغبة المشتركة فى الانطلاق نحو آفاق جديدة ساعية نحو تحاور واع مع القضايا الراهنة. وقد رأينا أن نركز فى فعاليات ندوة العدد على تجليات الثقافة الشعبية فى فنون الأداء والكتابة الحديثة من خلال العلاقة بمستويات اللغة والخطاب والمجتمع وأيضاً من خلال العلاقة بالنخبة والدولة والموروثات الجماعية وصورة الذات عن نفسها وعلاقتها بالآخر.

والقراءة الجديدة تهدف إلى التعرف على الإبداع الماضى بوصفه مدخلا ضروريا لتمثل الحاضر. وفى الوقت نفسه تلفت الأذهان إلى ثراء ذلك التراث وتراكيبه وأشكاله. ومثلما كان يقال عن الشعر ديوان العرب، يمكن القول بتعبير مماثل إن الثقافة الشعبية هى ديوان الوعى الجمعى لدى العرب، ولذلك نلاحظ أن العقول المتعاقبة التى درست السير والموروثات وبحثت فيها

عن جوانب دلالية وجمالية لم تتوقف قط ولم تقتصر على عصر دون آخر. وقد حفرت الدراسات الشعبية - خاصة بعد مغامرة الرواد أمثال سهير القلماوى وعبد الحميد يونس وزكريا الحجاوى وأحمد رشدى صالح - لنفسها منهجا مبنيا على البحث والتجديد المستمرين.

إضافة إلى كل ما تقدم، فإننا نعتقد أن متغيرات أخرى تتعلق بالتاريخ والسياسة والاستراتيجية تدعو إلى تجاوز الكثير من آليات التعامل النقدي الحالى، فلا يعقل فى ضوء التحولات التى عرفها العالم اليوم والتى أوصلتنا إلى ما أصبح يعرف بالعمولة أن نظل غير قادرين على استيعاب المتغيرات التى جرت والتى ما تزال تجرى أمامنا، ولذا ف تعميق المرجعية والإشارة إلى مختلف التيارات الفكرية التى ساهمت فى وضع اللبنة لجملة من الطموحات والتصورات، والحوافز يمكن أن يجعلنا ندرك العلاقة القائمة بين هذه المرجعيات وبين فضاء الصراع الثقافى .

ونستهدف، مع محور هذا العدد خاصة، بحث الظواهر فى امتدادها التاريخى وتشكلها الراهن بحيث لا تبدو فعلا ماضويا ولا مجرد رصد لواقع متغير.

وقد استحدثنا منذ العدد الماضى بابا استهلاليا يتناول حدثا هاما أو وضعاً تاريخيا تسعى المجلة إلى تأكيده: واقعا ودلالة، وفى هذا الإطار، نشرنا فى استهلال العدد الماضى (٥٩) مقالا عن "الفلسطينى الذى فينا" وفى هذا العدد، ننشر عن "مكتبة الاسكندرية: التاريخ المتجدد"، بالإضافة إلى استحداث باب آخر هو "آفاق" نتابع فيه الابداع المتدفق على الساحة العربية بشكل يسمح للمجلة أن تواكب حركة الفكر فى انسيابها الخصب، ونأمل أن يتواصل الحوار...

هدى وصفى

هذا العدد : الثقافة الشعبية والحداثة

فى بحث لافت ضمن الأبحاث المنشورة فى هذا العدد، يختار كاتبه: عيد بلع عنوانا دالا هو "سلطة الجذور" متتبعا الأثر السلبي للنحو على البلاغة العربية، غير أن العنوان بذاته يمكن أن يكون استهلالا لطرح كثير من القضايا الشائكة والأسئلة الغائبة، وذلك لأن سلطة الجذور - بال معنى الاجتماعى والتاريخى وليس فقط بالمعنى اللغوى - سلطة قائمة ومهيمنة فى كثير من الرؤى والممارسات الثقافية العربية، والعنوان كذلك يمكن أن يصلح مدخلا للقضية التى اتخذناها محورا لهذا العدد، وهى الثقافة الشعبية والحداثة. ولسنا نطرح هنا العلاقة بين الثقافة الشعبية والحداثة بإطلاق وإجمال، ولكننا معنيون بتلك العلاقة على مستوى الصياغات والأشكال الفنية والتأصيل العلمى للمفاهيم والمصطلحات والمصادر "الأساطير - السيرة - المعتقدات - الأدب الشفهى". وفى سياق ذلك، تعددت الأسئلة ونقاط البحث: ما هى تجليات الثقافة الشعبية فى فنون الأداء والكتابة الحديثة؟ وما العلاقة بين الحداثة والثقافة الشعبية عبر مستويات اللغة - الخطاب - المجتمع؟ وكيف يمكن مقارنة العيارات المصكوكة "الكليشيهات" عبر المناهج الحديثة وخاصة التحليل السيكلوجى - نظريات القراءة - النقد الثقافى - تحليل الخطاب. ثم ما الأشكال الفاعلة للثقافة الشعبية الآن، ومجددا: الثقافة الشعبية وعلاقتها بالنخبة والدولة القومية، وعلاقتها الآن بوسائل التحديث المعلوماتية وسوق المجتمع الاستهلاكى؟

تعددت الأسئلة ونقاط البحث كما سبقت الإشارة، على نحو يجده القارئ مترددا ومثيرا لاستجابات وتحليلات فكرية متعددة فى ندوة العدد، ويجده أيضا حاضرا فى الأبحاث والترجمات والدراسات. ففى بحث وليد منير "الذات والعالم والمطلق" فحص عميق للرؤية الصوفية وتجسدها فى النصوص الشعرية والروائية. الصوفية هنا مكون أساس من مكونات الجماعة وثقافتها، إدراكها لذاتها ورؤيتها للعالم، صانعة مزيجا من الخصائص الشعبية والرؤى المجردة، يدرسها الباحث عبر مجموعة من العوامل المتداخلة: المخزونات الثقافية المترسبة فى ذاكرة المبدع، المثيرات الكامنة فى طبيعة الموضوع الإبداعى، الخصائص الغالبة على اللغة الشخصية، الفضاء النصائى الذى يتحرك فيه المبدع بصدده موضوعه، آليات التفاعل الخفى بين تجربة المبدع الحياتية وموضوعه فى لحظة الإبداع.

هكذا - عبر هذه المحاور - يركز البحث على ثلاثية: الذات، العالم، المطلق، ويديرها ضمن تجسيدات الرؤية الصوفية وتنويعاتها، فيما يفحص صامولى شيلكه موضوعا مغايرا فى بحثه الذى ترجمه إبراهيم فتحى، طارحا سؤالا أساسيا: ما الشعبى فى المعتقدات الشعبية؟ ومنطلقا من أن الشعبى مقولة بنيت أساسا على العلاقات الرمزية بين الثقافة الرفيعة والهامة ولا يمكن الاقتصار فى وصفها على مقولات البنية الاقتصادية والاجتماعية وحدها، ولتحليل هذه العلاقات الرمزية يستخدم الباحث مفاهيم بيير بورديو عن البنى الرمزية للحيز الاجتماعى، عن الاستعداد الجسمى والتطبع، والعلاقة بين الطبقات الاجتماعية والأحكام الجمالية.

وفى هذا السياق من المهم إبراز أن لفظ "شعبى" عموما وتعبير "معتقدات شعبية/ دين شعبى" خصوصا، على الرغم من أنهما يستعملان لدى كل طبقات المجتمع المصرى، هما تصنيفان أنتجتتهما الخطابات السائدة. فالذين يدرسون ويصفون ويصفون الثقافة الشعبية ليسوا من "الطبقات الشعبية" إنهم صحفيون ومثقفون وأنثروبولوجيون وعلماء دين وسياسيون... إلخ. وبالنسبة إليهم يكون الدين الشعبى آخر ثقافيا واجتماعيا. وغالبا ما يتعاملون مع هذا الآخر الثقافى والاجتماعى على نحو منفصل. ولا تظهر الثقافة الشعبية كدائرة متميزة إلا من خلال هذه النظرة الجازمة المعتمدة من موقع مبطل.

ويستند البحث، كما هو واضح، على مفاهيم بورديو خاصة تلك المتعلقة بالطبقة الاجتماعية، فهي ليست - وفق تحديد المفكر الفرنسي الراحل - مجموعة ذات وجود جوهرى، بل هي تصنيف منطقي مشروط مبنى على مجموعة ذات وجود جوهرى، ومفهوم التطلع فى هذا السياق مركزى، وهو الاستعدادات المميزة، والمخططات السابقة للمفاهيم التى هى أساس الحس بالتمايزات الطبقة.

لقد برز العمل الواسع النطاق الذى أنتجه بيير بورديو - كما يرصد أحمد حسان فى ترجمته المتميزة - بنية سوسيولوجيا بورديو ومنطقها - خلال العقود الثلاثة الماضية بوصفه واحدا من أكثر مجموعات النظرية الاجتماعية والبحث الاجتماعى خيالا وخصوصية فى حقبة ما بعد الحرب. وبعد فترة كمون طويلة، أخذ تأثيره يتزايد بشدة ويتمتع باستمرار - عبر التخصصات، من الأنثروبولوجيا، والسوسيولوجيا، والتربية إلى التاريخ، واللغويات، والعلم السياسى، والفلسفة، وعلم الجمال، والدراسات الأدبية. وجغرافيا من جيران فرنسا الأوربيين إلى أوروبا الشرقية، والدول الإسكندنافية. وأسيا، وأمريكا اللاتينية، والولايات المتحدة. ويشكل عمل بورديو - شبه الموسوعى - تحديا متعدد الجوانب للتقسيمات الزائلة وأنماط التفكير المقبولة فى العلم الاجتماعى بفضل تجاهله التام لحدود التخصصات، وبفضل المدى الاستثنائى لاتساع ميادين البحث المتخصص التى يعبرها (من دراسة الفلاحين، والفن، والبطالة، والتعليم، والقانون، والعلم، والأدب إلى تحليل القرابة، والطبقات، والدين، والسياسة، والرياضة، واللغة، والإسكان، والمثقفين، والدولة)، وبفضل قدرته على المزج بين تنوع من الأساليب السوسيولوجية، من التقارير الإثنوجرافية المرفقة إلى النماذج الإحصائية، إلى الحجج الميتا نظرية والفلسفية المجردة.

بحث "عبد بلبع" الذى أشرنا إليه يستعرض ويحلل الآراء المختلفة فى العلاقة بين النحو والبلاغة، ويبحث الأثر السلبي للنحو على مستويين: الأثر السلبي الكلى والأثر السلبي الجزئى. الأثر السلبي الكلى هو الذى يحكم التصورات النظرية الكلية، ويتعلق بمنطلقات الرؤية البلاغية فى تصنيف الظواهر وتقييد القواعد، ثم يشكل مسار الدرس البلاغى، وقد جاءت الآثار السلبية الجزئية - فى بعض الأحيان - تمكس بعض مظاهر هذا الأثر الكلى. أما الأثر السلبي الجزئى فهو الذى ينحصر فى معالجة بعض الجزئيات فى الظواهر البلاغية، ويتعلق بسيطرة آليات علم النحو وإجراءاته فى تتبع بعض الظواهر البلاغية.

فى دراسته عن "صرعى القوائى والأغانى والحب والخمرة" ينطلق "سعود الرحيلى" من عبارة محددة، هى عبارة "صرع القوائى" التى أطلقها هارون الرشيد على مسلم بن الوليد. وصارت لقبا عرف به هذا الشاعر، وهى العبارة التى اشتقها الخليفة أو ولدها من بيت مشهور لجبرير يقول فيه عن القوائى: "يصرعن ذا اللب...". ويجرى الباحث تحويرا مستفيدا فيه من آلية التناص ويطلق على الشعراء الذين يدرسهم تسمية دالة هى "صرعى الأغانى" مركزا على مفهوم معين للتناص، يستبعد، ابتداء، المحاكاة المقتدية ويحصر التناص فى المحاكاة الساخرة أو الطريفة، لأن هذا التصور للتناص هو الذى يشكل آلية إبداعية لتوليد الثقافة والفكر والأدب. كما يرى الباحث من ناحية أخرى أن الدائرة الخطابية التى يقع فيها التناص أوسع من أن نحصرها فى الكلمة المفردة أو العبارة القصيرة، فالتناص قد يقع فى أطر وسياقات شعرية برمتها.

بالإضافة إلى تلك التحديدات النظرية، يشتمل العدد على دراستين تفحصان السيرتين الكبيرتين: الهلالية والظاهر بيبرس، بمناهج نقدية حديثة، يقرأ "محمد منصور أبأ حسين" سيرة الظاهر محاولا اكتشاف محفزات السرد والنص الباطن والتاريخ التخيل مركزا على الوسائل القصصية التى يتأسس عليها السرد مثل الدوافع والمحفزات التى تحركه فى مساراته المختلفة، وقد اختار الباحث سيرة الظاهر بيبرس لتكون موضوع هذه الدراسة لأسباب عدة. فهذه السيرة، إلى

جانب أنها لم تدرس نصيا فإن بطلها بيبرس كان موضوعا لسيرتين إحداهما تاريخية والأخرى شعبية، مما يضعه في مكان شيق بين التاريخي والمثخيل الفانتازي. وكما هو حال السير الشعبية الأخرى، فإن لهذه السيرة نسحا ومخطوطات وطبعات متعددة. وسوف يؤدي تحليل دوافع المثخيل السردى سيميائيا إلى اكتشاف نص باطن لهذه السيرة يتلاءم مع الدوافع والأغراض العملية التي ألقت من أجلها هذه السيرة.

ويبحث عبد الجليل مرتاض سيرة بنى هلال عبر مستويين: البنية اللسانية والخطاب، ويختار نماذج نصية يقاربها متساخلا: ما هي القراءة اللسانية العلمية التي تعامل بها النموذج النصي؟ هل ننظر إليه على أنه إشارة لسانية ذات قصد تواصلى بين دالها ومدلولها؟ أم على أنه مؤشر مجرد من غياب الإرادة التواصلية القصدية؟ سواء اعتمدنا هذه القراءة أم تلك أم قراءة ثالثة.. فإن الذى لاشك فيه أننا أمام نص يكر يتقاطع فيه المجهول بالصرح، وللأمدرك، وقراءتنا، كما يرى الباحث. ينبغى أن تتفاعل معه بشكل متواز من الخارج كلما رغبتنا فى صد المجهول وبيان الرثى من اللامرئى أو الحقيقة من الخيال، لأن هدف الرواة أو المؤلفين جميعهم لقصة بنى هلال هو تحويل مجتمع بدائى ذى دلالة منسية فى طى مسرح الأحداث الإنسانية إلى مجتمع عربى متحد متحضر فى سيادته ذى دلالة حاضرة، حاول هؤلاء أن يجسدوها فى الامتياز الطبقي الاجتماعي داخل نظام دينى وسوسيو - ثقافى جديد حتى يعيش هذا المجتمع آنيته كما يجب لا كما هى فى سيرورتها.

ومن السيرة بطابعها التاريخي والجماعى إلى المسلسل التلفزيونى بطابعه الحديث والاستهلاكي، حيث تترجم خالدة حامد دراسة هامة لأين أنغ تتناول "دالاس وأيديولوجيا الثقافة الجماهيرية" محللة فيها رسائل ثلاث فئات من مشاهدات هذا المسلسل: الكراهات والمحبات والساخرات. وفى تلخيص دال لنتائج تحليل الرسائل، تتوصل الباحثة إلى أن الأيديولوجيا الشعبية لا تكون قابلة للتطبيق على أهداف صناعة الثقافة التجارية واهتماماتها وحسب، بل ترتبط مع ما أطلق عليه بورديو اسم "الجمالية" الشعبية... أى الجمالية التى هى نقيض الزعة الجمالية البرجوازية التى يتم فيها الحكم على موضوع فنى انطلاقا من معايير شكلية ومعينة للغاية، تخلو تماما من أية عواطف أو متع ذاتية. ومن ناحية أخرى، لا تنطوى "الجمالية" الشعبية على أحكام راسخة بخصوص نوعية النتائج الثقافية. بل تتميز هذه الجمالية بطابعها التعددى والاشتراطى لأنها تعتمد مقدمة منطقية تقول أن دلالة الموضوع الثقافى تختلف من شخص لآخر ومن موقف لآخر، إنها تعتمد تأكيد استمرارية الأشكال الثقافية والحياة اليومية، وعلى رغبة بالمشاركة راسخة الجذور، وعلى الالتحام العاطفى. وهذا يعنى، بعبارة أخرى، أن ما يهم الجمالية الشعبية هو الاعتراف بالمتعة، وأن المتعة مسألة شخصية. وطبقا لما ذكره بورديو تكون الجمالية الشعبية مرتكزة فى الحس المشترك بشدة، وكذلك فى الطريقة التى يتمكن بها عامة الناس من مقارنة الأشكال الثقافية للحياة اليومية. وهكذا تفحص الدراسة المسلسل من منظور المشاهد وتربطها معا بمنطلقات الثقافة الجماهيرية وتوجهاتها الجمالية.

علاء عبد الهادى فى بحثه عن الشعرية المسرحية يحلل مجموعة متنوعة من عروض مهرجان القاهرة للمسرح التجريبى عبر دورات متعاقبة، ويتوصل إلى أن الشعرية المسرحية المعاصرة تحاول الهرب من تثبيتها بصفتها مرحلة، وتراوغ بحركتها أية محاولة للقبض النظرى، عن طريق تبديلها الدائم لموقعها الذى يحدد إحدائياته موقفها من الأشياء، معادية لكل ما يسبب رصيذا تراكميا على المستوى الجمالى. الأمر الذى يضعف معدل التكرار الأسلوبى فى تجلياتها إلى الدرجة القصوى، ويجعلها عصية على التجريد والتنظير.

ومن الشعرية المسرحية المعاصرة. إلى التراث وخاصة في نصوصه الحجاجية، حيث يبنى محمد العبد بحثه على سبعة عشر نصا حجاجيا: خمسة نصوص قديمة والأخرى من العصر الحديث. تختلف هذه النصوص في موضوعات الحجاج: موضوعات اجتماعية ومكاثبات رسمية، وموضوعات دينية، وفكرية، وأدبية، وسياسية. ومن تلك النصوص ما تمتزج فيها الموضوعات وتتداخل، كالحجاج السياسي من منظورات دينية. أصحاب تلك النصوص مختلفون في أساليبهم وشاربيهم الثقافية ومنطلقاتهم الفكرية. يعطى ذلك كله فرصة أكبر لاستقاء معلومات أوفر عن تفاوت البنى الحجاجية بين تلك النصوص على نحو أو آخر، كما يفسح المجال لاستكشاف الوسائل المختلفة التي تولست بها للإقناع والاستمالة.

اتصالا مع النص الحجاجي القديم، يشتبك فكري الجزار مع نص إشكالي، وهو نص عفيفي مطر ليدرر ثنائية الشعرى والمقدس القائمة على تصور مركزي للذات أراد أن يقطعها عن الأيديولوجى - وهو ما كان انحصارا جماليا سائدا في مقاربة اللحظة التاريخية - فبنى تصويره على أساس من المقدس بدلا من الأيديولوجى، وعملية الاستبدال هذه على قدر كبير من الأهمية نظرا لاعتبارين :- الأول : ويخص النص نفسه ، نظرا للفاعليات النصية غير المتناهية التي لا تكاد تغتفر إليها أصغر وحدات خطاب المقدس . والآخر : ويخص القراءة ، فوحدات خطاب المقدس ذات كفاءة تأويلية غير محدودة حتى لا يكاد يفلت منها شيء أو تصور .

فى باب: "نص وقراءتان" نختار نصا مركزيا فى إطار التجربة الإبداعية لكتابه، هو نص "وكالة عطية" لخيري شلبي، وهو منهج سوف نتبعه لاحقا بحيث نتناول النصوص الأساسية فى الرواية والشعر والمسرح، وندرسها عبر قراءتين علميتين فضلا عن رؤية كاتب النص لعمله الإبداعى وتجربته فى الكتابة. فى قراءته اللافتة للرواية، يرى "سيد إسماعيل" أن النظر إلى رواية "وكالة عطية" من منظور "الشفاهية والكتابية"، لا يتم طرحه بوصفه حلا لمشكلة الرؤية الأحادية للمركز النقدي، تلك الرؤية التى تتلبس المناهج النقدية الواقعة فى مجال تأثيرها، ذلك لأن "الشفاهية والكتابية" ليست مدرسة نقدية أو منهجا نقديا مثل الشكلانية الروسية أو المنهج البنوي اللغوى أو البنيوية التوليدية أو مناهج علم اجتماع الأدب.. إلخ، وبالتالي يعنى منظور "الشفاهية والكتابية" نفسه من الدخول فى حلبة صراع المناهج والمدارس النقدية لاحتلال المركز النقدي، ليبقى حليفًا مساعدًا للجميع على اعتبار أن "الوعى بالعلاقة بين الشفاهية والكتابية يمكن أن يؤثر فيما تم إنجازه فى تلك المدارس النقدية، وربما يسهم فى الوصول لأطروحات جديدة".

فى القراءة الثانية التى يقدمها "أمجد ريان" تحليل لمستويات متعددة فى بناء النص. وتوصيف مجمل للغة، حيث يراها الناقد لغة حسية مشبعة بالروح العامية حتى فى ألفاظها الفصيحة، والأدق أن نقول إن التفكير فى النص هو تفكير عامى بالأساس، فالكاتب نفسه، فى أثناء تأليفه لنصه، كان يفكر بالعامية لا بالفصحى، وهذا من شأنه أن يسبغ الروح العامية على عمله، حتى فى العبارات التى يستخدم فيها الألفاظ الفصيحة. واللغة البسيطة تفيد المنطق الكلى الذى يسيطر على هذه الكتابة، منطق إثارة الروح الشعبية، والفاقتازيا الشعبية.

ويأتى خيري شلبي فى "كتابة على الكتابة" ليرصد سيرة المكان والتاريخ الشخصى والوقائع والتحويلات الذاتية والاجتماعية، بحس إبداعى وإنسانى شفيف يتأمل ويصوغ ما أسماه "نبالة الطين والقاع" لكتشف معه امتلاء القيعان المنسية بالقيمة والتواصل، وتوهج الطين بالحياة. وهكذا - فإن القراءتين تبحثن الأبنية والدلالات فيما يكشف مبدع النص آليات الكتابة وسيرتها معا.

الرائدة الكبيرة التي نالت معها المرأة العربية مكانا، واكتسبت بها مكانة: سهير القلماوى التي كانت أول امرأة تحصل على الدكتوراة، وكذلك كانت من أوائل دارسى الأدب الشعبى ومنظريه، لانختارها لتكون شخصية العدد فحسب، ولكن تختارها لتؤكد معها المجلة شخصيتها ودورها. اثنان من تلاميذ سهير القلماوى، هما عبد النعم تليمة ، وشمس الدين الحجاجى، درسا على يديها وجلسا إليها وعاشا ألق الريادة وزمنها الدائم. وهما الآن بدورهما أستاذان لهما حضور ثقافى وعلمى رفيع، يكتبان من موقع الشاهد والمريد. ويستعيدان الأستاذة: السيرة والبصيرة.

التحرير

من المحاور القادمة:

- الثقافة وثورة يوليو .
- ثقافة الصورة .
- النظرية الأدبية : إلى أين؟

• الملخصات:

النص الحجاجي العربي: دراسة فى وسائل الإقناع/ سُلمة
الجنور: الأثر السلبي للنحو على الدرس البلاغى، سُلمة
النَّحو / الذات، والعالم، والمطلق: تنويعات الرؤيا الصوفية فى
الأدب العربى الحديث / صرعى الغوانى والأغاني والحب
والخمرة: من أمثلة السخرية التناسية فى الشعر القديم / ما
الشعبى فى المعتقدات الشعبية ؟ / دالاس وأيديولوجيا الثقافة
الجماهيرية / وكالة عطية : لسان الورق / الممشون : روائيا /
الشعرى والمقدس: فى إبداع محمد عفيفى مطر، قراءة لديوان:
"والنهر يلبس الأفعنة" نموذجاً / مقاربة سيميائية لمحفزات
السرد والنص الباطن فى سيرة الظاهر بيبرس / البنية اللسانية
والخطاب فى سيرة بنى هلال (قصة جابر وجبير) / الشعرية
المسرحية المعاصرة: حول سياسات ما بعد الحداثة فى العرض
المسرحى.

• التعريفات:

إبراهيم فتحي / أحمد حسان / أمجد ريان / خالدة حامد / سعود
الرحيلى / سيد إسماعيل ضيف الله / صامولى شيلكه / عبد الجليل
مرتاض / علاء عبد الهادى / عيد على مهدى بليغ / كامليا صبحى /
محمد منصور أبأ حسين / محمد العبد / محمد فكرى الجزار /
نسيم مجلى / وليد منير.

● الدراسات:

النص الحجاجي العربي

دراسة في وسائل الإقناع

محمد العبد

يميز في نظرية أنواع النصوص بين أنواع ثلاثة كبرى هي: النص السردى، والنص الوصفى، والنص الحجاجي (أو الجدلي). وهذه الدراسة تعالج النص الحجاجي العربي من زاوية الوسائل المنطقية الدلالية - من ناحية، والوسائل اللغوية الأساسية من ناحية أخرى. تلك التي يتخذها ذلك النص لإقناع المستقبل بالتقضايا ووجهات النظر من حيث إن الإقناع هو مركز العملية الاتصالية بين منشي النص الحجاجي ومستقبله، وهو غرضه الذي ينعكس - بدرجات مختلفة من القوى - على استراتيجيات تشكيله اللغوي. جمعت الدراسة لنفسها مدونة من أربعة عشر نصاً من عصور مختلفة بعد فحص مكوناتها الحجاجية الأساسية كالمقدمات والدعوى والتبرير والتدعيم والأطمئنان إلى توفر مثل تلك المكونات. وبعد توطئة نظرية للدراسة، انتهت إلى أن أهم وسائل الإقناع المنطقية - الدلالية في النص الحجاجي العربي هي: القياس المنطقي، فالقياس المضمر، فالقياس المتدرج. على حين كانت أهم وسائل الإقناع اللغوية هي: التكرير، فالتناويز، فالازدواج.

سُلطة الجذور

الأثر السبلي للنحو على الدرس البلاغي

سُلطة النُحو

عبد بليغ

العلاقة بين النحو والبلاغة تتحدى حدود التأثير بين حقلين معرفيين لتصل إلى حد التسلط للنحو على البلاغة. وعلى هذا الأساس يهدف الباحث إلى بيان الأثر السبلي لسلطة النحو على الدرس البلاغي نظراً للفوارق الجوهرية التي تفصل بين النحو والبلاغة في المنطلقات والأهداف، فعلى الرغم من تنبؤ عبد القاهر الجرجاني - مثلاً - إلى فروق جوهرية بين الرؤية النحوية والرؤية البلاغية للظواهر فإنه لم يسلّم من الوقوع في أسر الرؤية النحوية الخالصة. ويهدف الباحث من خلال رصد هذه العلاقة أن يكون قد حقق خطوة إيجابية من خطوات التواصل الواعي مع التراث البلاغي العربي؛ فالكشف عن سبلينات بعض المعالجات التراثية لا يقتل وفاء لهذا التراث عن تجلية إيجابياتها.

الذات، والعالم، والمطلق:

تنويعات الرؤيا الصوفية في الأدب

العربي الحديث

وليد منير

تبدو تجليات الرؤية الصوفية واضحة بدرجات مترواحة في أشكال الخطاب الإبداعي العربي الحديث، حيث تتحرك بين أقطاب ثلاثة هي: الذات والمطلق، والعالم. ومن خلال هذه الحركة تميد إنتاج دلالاتها الرئيسية؛ لذا نعر على تجاوبات مختلفة للأفكار الكبرى المجردة في المسيحية والإسلام؛ فتتنظم موضوعات بعضها - كالمعراج واللوфан والقربان والقيام - في سلسلة واحدة تستعيد تنافعها وتترع إلى الفيض والشهود. وتسمى الدراسة الحالية من خلال قراءة نصوص لصالح عبد الصبور، وعفيفي مطر، وعبد الحكيم قاسم وغيرهم إلى استشراف الظاهرة الدينية في الأدب بوصفها رؤيا تدفع نحو آفاق غير مسبوقة للحرية والحب وتحقيقها للكينونة الأكثر سمواً، عن طريق سبر الرموز من ناحية، وفتحها على إمكانات تأويلها من ناحية أخرى.

صرعى الغوانى والأغانى والحب والخمرة: من أمثلة السخرية التناسية فى الشعر القديم

سعود الريحلى

التناس مصطلح واسع يشمل ما يسمى المحاكاة الساخرة أو التقيضة التى لا تمسحز القول الشعرى الغائب لمجرد الرغبة فى تكراره بل تتخذ من القلب والتحوير سبيلا إلى رؤية جديدة، ومن ثم يستفيد الباحث من آلية التناس فيبحث مفهوم صرعى الغوانى، فيدرس مسلم بن الوليد، وشعر بشار الذى أجراه على لسان حمار بتقول فى أثنان ساخرا من ظاهرة الحب العذرى التى شاعت فى العقد الأموى، ثم يدرس سخرية أبى نواس من شعراء الأطفال فى خمرياته إذ يؤم بتفريغ النسيب والفزل من مضمونهما المتعلق بوصف الحبيبة، ويصل إلى أن موقف أبى نواس من الطفلية هو موقف فنى ثقافى بالدرجة الأولى، فهو لا يؤول الطفلية بصفتها ظاهرة اجتماعية خاصة بعصر معين، بل يردك التبعية والتقليد ويدعو إلى ذاتية التجربة الشعرية ويتوجه بخطابه الشعرى إلى شعراء عصره لا الجامعيين وبهذا الشكل تصبح القصيدة الخمرية بكاملها إطارا لطليلها مقلوبا وساخرا.

• الترجمات:

ما الشعبى فى المعتقدات الشعبية ؟

صامولى شيلكة

ت: إبراهيم فتحى

هناك ممارسات ومعتقدات دينية كثيرة فى مصر يقال إنها تمثل المعتقدات الشعبية أو الدين الشعبى. وليس من الواضح إطلاقا ما الذى يجعلها بالفعل "شعبية" يحاول الكاتب فى هذا المقال أن يدل على أن "الشعبى" مقولة بُنيت أساسا على العلاقات الرمزية بين الثقافة "الرفيعة" و"الهامشية" وأن فئة المعتقدات الشعبية ليست شيئا موضوعا تمكن دراسته بوصفه كذلك، وإن تكن تصنيفا واقعيًا حقيقيًا يمتلك قوة الموضوعة وهذا التصنيف قد يسلط ضوءا على العلاقات بين الأشكال المختلفة من الخطاب الدينى والممارسة الدينية.

نحو علم ممارسة اجتماعى: بنية سوسولوجيا بورديو ومنطقها

لويك ج . د . فاكان

Loic J.D. Wacquant

ت: أحمد حسان

يحاول "لويك فاكان" فى هذا المقال المأخوذ عن دعوة إلى السوسولوجية الانتمكاسية والذى ألفه بالاشتراك مع بورديو أن يلقى الضوء على بعض جوانب فكر بورديو فيما يتعلق بأهمية التعامل مع ما يستمعى على لفهم بشكل شديد الانتباه لما يمثله من صعوبة وعدم الاكتفاء بقشور الموضوع وبالتالي فهو يقترح طريقة فى التفكير مختلفة تواجه التحدى المستمر لأنماط التفكير السائدة فى العلم الاجتماعى مبرزا أهمية تجاهل الحدود للتخصصات داعيا إلى فتح آفاق البحث على جميع التيارات التى تتناول مجالات متعددة مما يجعل من محاولته بعد الحداثية كونها تحاول الجمع بين تناقضات راسخة.

دالاس وأيديولوجيا الثقافة الجماهيرية

تأليف: إين آنغ

ت : خالدة حامد

من الممكن قراءة هذه الدراسة بوصفها بحثا إثنوغرافيا نفذته المؤلفة فى هولندا، حيث عمدت إلى نشر إعلانات فى الصحف اليومية تبدأ بعبارة: "أنا أحب مسلسل دالاس لكن كثيرا ما تنتابنى ردود أفعال غريبة"، وتسمى

المؤلفة هنا وظيفة أيديولوجيا الثقافة الجماهيرية من اللواتى أجبن عن إعلاناتها. وقد أفرزت المؤلفة ثلاث فئات هى: الكارهاات والمحبات والساخرات، وكان ما وجدته غير متوقع، فالنظرة السلبية التى تنطوى عليها الثقافة الجماهيرية كانت متفاوتة بين هذه الفئات، فضلا عن كونها تنطوى على تناقضات عديدة.

• نص وقرآعتان:

وكالة عطية

لسان الورق

سيد إسماعيل ضيف الله

إن النظر لرواية وكالة عطية للروائى خيرى شلبى من منظور الشفاهية و الكتابية يثير عددا من الأسئلة لعل من أهمها : إلى أى مدى يمكن أن تسمح الطبيعة النوعية للرواية بتطور مذهب الروائيين الحكائيين؟ وفى هذا الإطار تعالج الدراسة خصوصية الأغنية الشعبية باعتبارها استهلاكا روائيا، إذ تغدو علاقة الاستهلاك هذه بعالم الرواية هى علاقة اتصال خفى ووثيق فى آن . على اعتبار أن الأغنية محملة بعمق ميثولوجى للشعب على نحو مكثف بشدة فتكون مهمة الرواية بمثابة بسط الأغنية بملء الفراغات بين عواملها المتناثرة . كما تعالج الدراسة الكيفية التى أسطر بها الروائى الشخصيات والزمان والمكان من منطلق أن منحى خيرى شلبى هو منحى بنائى الأساطير لا هداميهما، ولكل من المنحيين موقف محدد من الحداثة وتصور خاص به . وأخيرا تتعرض الدراسة لطريقة شلبى فى اللعب باللغة فى مستوييهما: الحكائى والكتابى .

وكالة عطية .. لخيرى شلبى

المهمشون روائيا

أهمجد ريان

يتناول البحث نص "وكالة عطية" محللا بناءه السردى واللغوى، وعلاقة البنية النصية بالمكان الواقعى والمخيل، متوقفا أمام عالم المهمشين، الرغبات الجامحة، والمنسية، استلاب الوجود الاجتماعى وتكوينه مع ذلك فى الأشياء الصغيرة والممارسات اليومية العابرة، ويسعى البحث إلى الكشف عن تقنيات الكتابة وليس فقط رؤيتها أو دلالتها الكلية، فيدرس تجسيدات اللغة ومستوياتها المركبة، المادة التوثيقية وكيفية توظيفها فى نسج النص، مصائر الشخصيات التى تصبح مع التتابع النصى علامة على تحولات الواقع ومؤشرا عليها فى آن.

• نقد تطبيقي:

الشعرى والمقدس

فى إبداع محمد عفيفى مطر

قراءة لديوان: "والنهر يلبس الأقنعة" نموذجا

فكرى الجزار

تحاول الدراسة الحالية أن تستعيد حق الشعرية فى اختيار وإقنعا جمالها من خلال ديوان والنهر يلبس الأقنعة لمحمد عفيفى مطر. يمثل الباحث المصطلح النقدى المعاصر كما تمت ترجمته فى المغرب العربى ومنعا لانتباسه مع المفهوم المادى للغة (قواعد اللغة) يقصد الباحث بالنحوية: ما هو سائد وجاهز أدبيا، وبالتالي تصبح الانلنحوية ضربا من الإبداع والخروج على المعتاد.

يتجلى فى البحث مفهوم المقدس عند مطر باعتباره البعد الإنسانى المفتوح دون التخندق فى حزب أو جماعة ويختلف عن البعد المسيس أو الأيديولوجى. وينطوى هذا الكشف على مفارقة فالمقدس هو الإنسانى لا ما فوقه، وما يقابله هو المسيس لا المدنس.

مقاربة سيميائية لمحفزات السرد والنص الباطن

فى سيرة الظاهر بيبيرس

محمد منصور أبا حسين

اكتشفت بعض الدراسات الجادة مضامين إنسانية، تتأسس على رفض العنصرية والانتصار لقضايا المرأة والدفاع عن الوطن فى السيرة الشعبية. وفى الدراسة الحالية يعدد الباحث من خلال تحليل دوافع التخيل السردى سيميائيا إلى اكتشاف نص باطن لهذه السيرة يتلام مع الدوافع والأغراض العملية التى ألفت السيرة من أجلها ويشير التحليل إلى أن الابتعاد عن الحقيقة التاريخية فى السيرة تقنية مقصودة لذاتها يمكن اعتبارها مثلا على الحرية الأدبية فى تناول حقيقة تاريخية وإعادة تشكيلها أدبيا، فمزج الحقيقة بالخيال، من الناحية الجمالية، أكثر ندرة وعبقرية من مجرد الاقتصار على الحقيقة فقط. وعليه تلجأ الدراسة إلى تحليل دوافع التخيل السردى التى انسجمت فى سياق سردى Sub-Text لسيرة الظاهر بيبيرس. مخلفة أثرا باقيا هو فى حقيقته نص باطن؛ فيدرس (العلاقة - الشئ والمؤل) من خلال علاقة ثلاثية تتيح للمرء دراسة مجموعة الوظائف المختلفة للعلاقات وتأثيرها على مسار التخيل السردى فى السيرة.

البنية اللسانية والخطاب فى سيرة بنى هلال

(قصة جابر وجبير)

عبد الجليل مرتاض

يلجأ الباحث إلى قراءة المقطع الأول من أحد عشر مقطعا تكون مدخلا للسيرة فى بنى هلال (قصة جابر وجبير)، لأن تحليل المقطع الأول الذى تتكون منه القصصية الأولى يعطينا صورة مصغرة لطبيعتها البنيوية العامة دون التعديل على كل ما يلحقها من مقاطع مع الرواة العشرة الباقين. ويرى الباحث أن الرواة قد حاولوا تجميع مجتمع بارد بدائى فى الامتياز الطبقي داخل نظام دينى وسوسيو - ثقافى جديد حتى يعيش المجتمع آتيته كما يجب لا كما هى فى سيرورتها. يدرس البحث حكاية الراوى الأول من خلال الوحدات اللسانية الدالة التى تعامل بها باعتبار نصه منظومة قائمة بذاتها تقبل التفكير وإعادة التكوين وفق مفهوم مارتيني لوظيفة اللغة الأساسية فى تعبيرها عن التجربة الإنسانية.

الشعرية المسرحية المعاصرة:

حول سياسات ما بعد الحداثة فى العرض المسرحى

علاء عبد الهادى

تطرح الدراسة مفهوما معينا عن التجريب من جهة، وتحدد اتجاهاته بوصفها حركة لم تقل كلمتها الأخيرة بعد. حركة لها جدلها المستمر وطرحها الطليعى الخاص من جهة أخرى، فالطليعة تعنى فى هذا الطرح - الحركة الدوب التى تتوقف عن كونها طليعة عند تحولها إلى متن أو اتجاه مدرسى واضح، أى أنها لا تشير إلى تراكم جمالي قائم على التطوير بقدر ما تشير إلى هامش الحركة القائم على الخروج من النسق وانغلاقاته. إن الشعرية المسرحية - فى هذا الطرح - تجمعها ثلاثة محاور يقوم كل منها على جدل خاص هى: اللغة والنص، والزمن والكان، والنظرية ونقضها. حيث تحاول الشعرية المعاصرة الهرب من تثبيتها بصفتها مرحلة. وفى نهاية الدراسة اختبر الباحث طرحه النظرى غير رصد سريع لعروض الدورات الثلاث ما قبل الأخيرة لمهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى وهى العروض التى أتاحت لعين المتفرج العربى.

إبراهيم فتحي (مصري)

ناقد ومترجم مصري له العديد من الدراسات مثل: العالم الروائي عند نجيب محفوظ، والماركسية وأزمة المنهج، كما قام بوضع معجم المصطلحات الأدبية وله العديد من الترجمات في مجال الأدب والفلسفة منها: المنطق الجدلي - هنري لوفيفر، الأنطولوجيا عند هيجل - هيربرت ماركيز، أسئلة علم الاجتماع وقواعد الفن - بيير بورديو، ما بعد المركزية الأوروبية - بيتر جران (بالاشتراك).

أحمد حسان (مصري)

حصل على ليسانس الفلسفة (١٩٧٢)، ويترجم عن اللغات الإنجليزية، والأسبانية، والفرنسية. مما صدر له: المكارثية والمثقفون، وأشعار بريخت، وأدب أمريكا اللاتينية. وترجم مجموعة أعمال شعرية عن الأسبانية للشعراء: لوركا، وميجيل إرنانديث، ونيكانور بارا. ورواية: موت أرتيميو كروث.

أمجد ريان (مصري)

شاعر ونقاد، حصل على الماجستير في: دور التراكيب اللغوية في إقامة البنية المجازية في شعر أبي تمام. أصدر شعرا: أغنيات حب للأرض، الخضراء، أيها الطفل الجميل اضرب، لا حد للصباح، نوستالجيا.

كما أصدر مجموعة من الكتب النقدية منها: الحراك الأدبي، من التعدد إلى الحيدار، شارك في الندوات والمؤتمرات الثقافية والشعرية، ونشر العديد من المقالات النقدية في مجالات عربية عديدة.

خالد حامد: (عراقية)

مترجمة وباحثة. ماجستير ترجمة. عضو اتحاد الأدباء، والكتاب في العراق. صدر لها عن المجمع الثقافي في الإمارات ترجمة كتابي: سيرة ت. س. الهوت بالاشتراك، ورواية: بابيت. وصدر لها عن دار الحصاد في سوريا ترجمة كتاب: البهيمية والتفكيك. نشرت الكثير من المقالات والدراسات المترجمة في الصحف والمجلات الثقافية العراقية والعربية. ونشرت مادة في العدد ٥٩ من فصول.

سعود الرحيلي (سعودي)

أستاذ مشارك بكلية الآداب بقسم اللغة العربية، وآدابها بجامعة الملك سعود.

سيد إسماعيل ضيف الله (مصري)

باحث يعد لنيل درجة الماجستير بآداب القاهرة في موضوع: آليات السرد بين الشفاهية والكتابية: دراسة في السيرة الهلالية ورواية مراعي القتل. صدر له: الآخر في الثقافة الشعبية، كما حرر: الإسلام والديمقراطية.

نشر عددا من المقالات في مجلات: سطور، وأدب ونقد، ورواق عربي.

سامولي شيلكه Samuli Schielke (فنلندي):

ولد في هلسنكي في ١٩٧٢، درس علوم الاستشراق وتخرج فيها في جامعة يون بألمانيا، يعد حاليا أطرحة دكتوراة في المعهد الدولي لدراسة الإسلام في العالم الحديث (Islam) بلندن في هولندا، حول: مناقشة تصورات المصريين حول اختلافات الوالد.

عبد الجليل مرتاض (جزائري)

أستاذ في اللسانيات بجامعة تلمسان بالجزائر، وعضو المجلس الأعلى للغة - العربية في الجزائر. له العديد من الدراسات والأبحاث المنشورة بالدوريات المتخصصة، وقد صدر له مؤخرا رواية: دموع وشموع عن اتحاد الكتاب العرب، بدمشق، ٢٠٠١.

علاء عبد الهادى (مصرى)

شاعر وناقد ، صدر له شعرا : حليب الرماد، ومن حديث الدائرة، وأفسار من نبوءة الموت المخيا . وسيرة الماء، والرغام، ومعجم الغين، له عدد من الأعمال النقدية ، كما ترجم: مشكلات المعرفة والحرية لتشومسكى . ومختارات من الشعر المجرى المعاصر.

عيد على مهدى بليح (مصرى)

أستاذ مساعد بقسم اللغة العربية بآداب المنوفية. أهم المؤلفات: قضية الطبع والتكلف فى التراث النقدى والبلاغى : قراءة جديدة ،أسلوبية السؤال: رؤية فى التنظير البلاغى، خداع المرايا ،ما قبل النظرية . ثلاث قضايا فى الوصف العباسى.

كاميليا صبحى (مصرية).

أستاذ مساعد بقسم اللغة الفرنسية – كلية الألسن – جامعة عين شمس تخصص ترجمة ولغويات. صدر لها عدة كتب مترجمة من بينها : نماذج من الفكر الفرنسى المعاصر (١٩٩٨) ، ومذكرات ضابط فى الحملة الفرنسية على مصر (١٩٩٩) . بالإضافة إلى ترجمات عديدة بالمجلات الثقافية المصرية .

محمد العبد (مصرى).

أستاذ اللغويات بكلية الألسن، جامعة عين شمس، له عدد من المؤلفات التى تهتم بالظاهرة اللغوية : إبداعاً وبنية، منها: إبداع الدلالة، واللغة والإبداع الأدبى . والفارقة القرآنية . واللغة المكتوبة واللغة المنطوقة، والمبارة والإشارة، والكفاءة اللغوية والكفاءة الاتصالية، والحدث اللغوى. مفهومه وأنواعه كما نشر العديد من الدراسات والمقالات بالمجلات الثقافية، والمتخصصة.

محمد فكرى الجزار (مصرى)

أستاذ مساعد النقد الأدبى الحديث كلية الآداب جامعة المنوفية. له العديد من المؤلفات فى مجال نظرية النقد منها: لسانيات الاختلاف، وفقه الاختلاف. وله كذلك مؤلفات فى مجال النقد التطبيقي منها: الخطاب الشعرى عند محمود درويش، و:العنوان: سيموطيقا الاتصال الأدبى.

محمد منصور أبها حسين (سعودى)

كلية الآداب – جامعة الملك سعود – الرياض .

نسليم مجلى (مصرى)

متخصص فى اللغة الإنجليزية والنقد المسرحى. له دراسات عديدة أهمها: "أمل دنقل أمير شعراء الرقص"، "لويس عوض ومعاركه الأدبية"، "ابن سينا القرن العشرين – محمد كامل حسين". ترجم إلى العربية الكثير من الأعمال منها: "بريخت"، "فرانز كافكا"، "الأسد والجوهره" لـ لوول سوينكا، و"سالومى" لأوسكار وايلد. وله إسهامات فى مجال تحقيق التراث مثل "لطائف الذخيرة وطرائف الجزيرة" لابن ممتاى.

وليد منير (مصرى)

شاعر وناقد مصرى. يعمل أستاذاً مساعداً للأدب والدراما فى كلية التربية النوعية جامعة القاهرة. أصدر مجموعات شعرية أهمها: قصائد للبعيد البعيد، هذا دمي وهذا قرنفلى ، قيثارة واحدة وأكثر من عازف، سيرة اليد . ومسرحيتين شعريتين: حفل لتتويج الدهشة، و: شهر زاد تدعو العاقب إلى الرقص. وأصدر ثلاثة كتب نقدية هى: فضاء الصوت الدرامى، و جدلية اللغة والحدث فى الدراما الشعرية، و ميخائيل نعيمة.



مكتبة الاسكندرية ، التاريخ المتجدد



تأليف: جون مارلو

ت: نسيم مجلى

بهذه الدراسة نستهل العدد، احتفاء بالافتتاح مكتبة الإسكندرية التي كانت، ونرجو لها أن تكون، علامة على خصوصية مصر الحضارية، تلك الخصوصية المنفتحة على الثقافات والمكونات لها، غير المنحصرة في بناء ذاتي أو تاريخي مطلق، لقد كانت المكتبة إبداعا في التاريخ فيما نأمل أن تصبح اكتشافا للمستقبل، وامتدادا لمصر المظلة عبر المتوسط على العالم لا المحتملة بشرقة وهمية من التواريخ الجامدة. مصر البحر، لا الصحراء.

"فصول"

فى العالم الهلنستى ، كانت العمارة هى الفن الوحيد ، بالمعنى الكلاسيكى الذى استمر فى تجسيد المعادلة المرئية للحق والجمال وهى المظهر المادى للحقيقة. لقد جسدت المنارة حصيلة المعرفة الهندسية والميكانيكية المترجمة كلها فى ذلك الوقت ، وبدونها ما كان يمكن لها أن تبنى ، ورغم قلة ما نعرفه عن هذه الأمور ، فإن الشئ نفسه ينطبق على معظم مباني الإسكندرية العظيمة الأخرى مثل المتحف وجناحه الخارجى Exedra الذى تعلوه قبة وشرفة دائرية ، وحديقة الإله بان للصناعية Park of Pan ثم صالة الجمنازيوم وكثير غيرها. العمارة الهلنستية فى أفضل حالاتها شأنها شأن العمارة الإغريقية الكلاسيكية، هى مبان مقدسة تمثل الإشارة للظاهرة المرئية للعبة الروحية المعبرة عن الروح الإغريقية، بالبلاغة نفسها التى تعبر بها أعمدة الكرنك العملاقة الضخمة عن روح المملكة المصرية الجديدة.

لم يتبق من العمارة الهلنستية فى الإسكندرية ، شئ يذكر لا على الأرض ولا فى صورة وصف دقيق ، والأدب السكندرى لا يعرف عنه إلا القليل ، وهذا يرجع فى الجزء الأكبر منه إلى إعجاب شعراء اللاتين المتأخر بهذا الأدب ومحاكاته - كما فعل هوراس وأوفيد وكاتولوس وبروبرتيوس وغيرهم الذين تأثروا به ونقلوا للأجيال اللاحقة مواقف الشعراء السكندريين وموضوعات أشعارهم ، والذين لم يصلنا من نصوص أصالهم إلا جزء يسير.

لدينا كل القصائد المنسوبة إلى ثيوكرتس ،، لدينا أناشيد كاليماخوس التى تحوى ألف ومائة سطر تقريبا ومعها كثير من الأجزاء،، لدينا أيضا الملحمة البطولية لأبولونيوس الرودىسمى المسماة الأرجونوتيكا Argonautica كاملة ، والملمحة التعليمية للشاعر أراتوس Aratus- المسماة الظواهر أو علامات الطقس - وقصيدة الإسكندر للشاعر ليكوفرون Lycophron لدينا الأجزاء الهامة المتميزة لثيمون (Timon) السيلوجرافى (Sillograph) من بين مجموعة الإيجرامات اليونانية الساخرة هناك عدد كبير تمت نسبتة بوضوح إلى مؤلفين سكندريين آخرين ، أيضا المجموعة الخاصة بقصائد أناكرونتيك (Anacreontic) واقتباسات طويلة متصلة من مرثيات فانوكليس Phanocles ومن ملحمة هيرميان Hermesianax الأريانى Rhianus ومن الإسكندر الأيولى التى حفظتها كتابات استوبايوس Stobaeus وأثيناويوس^(١) Athanaeus.

ويسنظر إلى كاليماخوس عموما على أنه نموذج مثالى لشعراء الإسكندرية ، فقد ولد فى قورينا حوالى ٣١٠ ق. م ومثل أى شاب صغير ، درس فى مدرسة الفلسفة المشائية (الأرسطية) فى أثينة ، فى الوقت الذى يعتبر فيه تدريسيها جزءا ضروريا لرجل الأدب ، لقد جاء إلى الإسكندرية فى وقت مبكر

(٢) فصل من كتاب "العصر الذهبى للإسكندرية" تأليف جون مارلو، لندن، ١٩٧١.

من حكم فيلاندفوس ، وعمل بالتعليم فترة في الإليوسيس ، إحدى ضواحي الإسكندرية ، وسرعان ما حصل على وظيفة في المكتبة ثم أصبح كبيراً للأمناء خلفاً لزيودوتوس (Zenodotos) في الفترة من ٢٦٥ حتى وفاته حوالي سنة ٢٤٤ ق.م وهو الذي وضع كتالوجاً للمكتبة ، وكان ذا مكانة عالية عند فيلاندفوس وعند يوريجيتيس ، وبحكم هذه المكانة فهو أمير الشعراء بصورة غير رسمية ، أنشيدته التي لم يصل إلينا منها سوى سبعة أناشيد كاملة ، كتبت كلها لكي تلقى في المناسبات المختلفة ، فالنشيد الذي كان يكتب لتمجيد الإله أو الإلهة لتأثيره في الاحتفالات الدينية ، يعد واحداً من أقدم أشكال الشعر الإغريقي ، ولقد كتب كاليماخوس أنشيدته بالتقاليد الكلاسيكية نفسها التي كتب بها هومر Hesiod وبندار Pindar ، وربما كانت أشعاره الرسمية كتبت بالصورة التي تتوافق مع إمكانياته ، إن الروح الأدبية التي جسدها وتأثيره على الشعراء اللاحقين تتجلى بوضوح في أجزاء مراثيه وأيضاً في الإبيجرامات الصاخرة التي نسبت إليه.

أما أراء كاليماخوس حول الشعر فقد جاءت نتيجة للمعركة الأدبية المشهورة بينه وبين أبولونيوس الروديسي ، كاتب ملحمة الأرجونوتيكا Argonautica وقد جرت هذه المعركة قرب نهاية حياة كاليماخوس وذلك عندما كان أبولونيوس ما يزال شاباً فتياً وكاليماخوس كبيراً لأمناء المكتبة ، والزعيم الأكبر لأكادب السكندري ، لقد قدم أبولونيوس قراءة عامة لجزء من قصيدته الأرجونوتيكا - وهي ملحمة تحاكي تقاليد هومر في أحد الموضوعات الكلاسيكية الأصلية وربما بدافع من الغيرة هاجمها كاليماخوس على أساس أنها قصيدة تقليدية تمثل نوعاً من المحاكاة النذيلة للتقديم ، وألف إبيجراماً لاذعة يسخر منها حيث يقول:

الملاحم أنا أكرهها ، لا يهمني أن أذهب
في ذلك الطريق المعتاد الذي يحمل الكثيرين جيئةً وذهاباً
ولا حتى أشرب من آباره
نورك أو حيك أنا أكرهه
كل شيء يأنفقه الناس أكرهه
ألا تشرب نخبك باليسينوس ؟ أقبل أن يتلشى الصدى
صوت يناديه وآخر يحصد الجائزة^(١).

وقد رد أبولونيوس على هذا رداً مليئاً بنشاط الشباب وحيويته ، وسرعان ما بدأ تبادل رثيق للإهانات التي تكشف عن المعرفة وحضور البديهة في أسلوب المعارك الأدبية المعتاد وراح النقد والهواة يتجادلون في الأمر بأصوات حادة وعالية في المنتديات الأدبية ، وكان الملمح البارز لهذه المعركة هو أن كاليماخوس الرجل المعجوز والزعيم الكبير يعلن أنه المبتكر المجدد في حين يقف أبولونيوس الشاب كبطل للمحافظين ، وربما نتيجة لهذه المعركة رحل أبولونيوس إلى رودس ، حيث أكمل ملحمة الأرجونوتيكا ، التي لقيت نجاحاً كبيراً ، وقد ألف كاليماخوس هيكات Hecate لكي يبين أن في مقصوره أن يكتب هو أيضاً ملحمة إذا شاء - هيكات هي قصة ثيسبيوس Theseus في شكل ملحمة - ولم يصلنا منها سوى شذرات ، يتجلى إسهام كاليماخوس العظيم لفن الشعر في إنشاء شعر المراثى Elegy أحد الأشكال الرئيسية للتعبير الأدبي ، وهو الشكل الذي قلده شعراء اللاحقين ، وصار فيما بعد أكثر الأشكال شيوعاً في الشعر الغربي ، ويمكن تعريف المراثية بأنها (في العادة وليست بالضرورة) تساميل حزينة لموضوع خصوصي - كالحب أو الموت - أثاره حادث أو مشهد فردي ، لم يبتكر كاليماخوس الرثاء فقد كان لـه رواد عديدون بين الشعراء الأوائل - مثل أنثيماخوس القلوفوني - Antimachus of Colophon في نهاية القرن الخامس وفيليتاس القوصي Philetas of Cos أول الشعراء

السكندريين وهرمزيان Hermesiana تلميذه وصديقه ، وفانوكليز ، معاصره ربما الذى كتب فى الحب المثلى (الشنوذ الجسسى) Homosexual love وكيف عاقبه كيريس Cypriis والإسكندر الأيتولى .Alexander of Aetolia

المرثية الوحيدة من مرثى كاليماخوس التى وصلت إلينا كاملة ، فى ترجمة لاتينية قام بها كاتولوس Catullus هى قصيدة سخيفة جدا استوحاها من " الاكتشاف " الذى أعلنه منجم القصير كونون Conon ، أن خصلة شعر الملكة برنيس التى كلفت قدمتها قربانا على مذبح الآلهة توسلا من أجل عودة زوجها بورجيتس من الحرب السورية سالما قد تحولت عن طريق معجزة إلى كوكبة من النجوم وهى مكتوبة باللغة اليونانية دون شك ، لأنها قطعة من النفاق والتزلف الموجه للزوجين الملكيين اللذين تزوجا حديثا ، وهى تصف كيف انتزع بورجيتس من فراش الزوجية.

ضد آشور فأسرع بسيفه البتار

مرتديا ثوب من ثوب جميلة حمراء

اكتسى به فى تلك المعركة الليلية التى أفسد فيها عذريتها^(٣).

والقصيدة تنتهى بتحذير شديد للزوجات اللاتي يتعرضن لغواية المقوط فى غيبة أزواجهن.

مرثى كاليماخوس ، وكان منها مجموعات كثيرة أشهرها تسمى أيتيا Aetia حظيت برواج كبير ، ورفع من قدرها شعراء اللاتين ، وقد كانت موضوعاتها الرئيسة عن الحب الجسسى (الشهوانى) بين رجل وامرأة وأيضاً بين رجل ورجل ، وعن المحن والآلام المصاحبة لتلك العاطفة - المشهد كلاسيكى معتاد ، لكن الأحداث الموصوفة فظيعة مرعبة ، مثال ميبلوس الذى قامت بناته بحرقه وسلخه حتى الموت حبا فى نيدالوس ، أما الصبى هيلاس Hylas الذى كان محبوبا لهيرقل ، فقد مات غرقا ، وكاسندرا التى اغتصب فى غابة صغيرة مكرسة للربة أثينا ، ولكن هذه القصص كلها قائمة على الصنعة والتكلف ، إنها ترجمة رشيقة لقصة معروفة باللفظ الشعر التقليدى المعبرة عن اللأس والذى صار موضحة عصرية موجهة لتسلية المتكئين الفارغين ذوى الأنواق المتعبة ، إنه عمل الباهت الذى يكتب الشعر لأنه شيء ينتظر منه وكان ذلك قد أصبح آخر صيحة فى الموضة.

فالإبيجراما Epigram شأنها شأن المرثية هى تعبير مميز عن عقيدة الشعر السكندري. وهى دليل على حالة المجتمع ووسيلة لتزجية وقت فراغ الأدباء ، وأهل الدنيا. فقد كتبت لمدح الملك أو الملكة أو عشيقات الملك ، وكانت تعبيراً عن العلاقات الفرامية أو سلاها للمنافسات الأدبية ، ولقد استخدمت الإبيجراما لوصف الفنار ، ومعد أرسينوى زيفريش Zephyritis لتشبيه الملكة برنيس بالربة سيرابيس Cypriis أو بالثلاث كليات للمالحات للجمال Three Graces والكثير من الإبيجرامات كان تعبيراً عن الشهوة الجنسية، والكثير منها يخاطب العشيقات أو للظلمان^(٤).

لم يخترع الشعراء السكندريون فن الإبيجراما ولكن شأنها شأن المرثية فقد نهضوا بتطويرها نحو الشكل الذى يلائمهم أكثر ، والتى تبلورت فيه بصورة نهائية ، فمن بين الإبيجرامات المائة والخمسين الباقية نجد أربعة وسبعين مقطوعة منها منسوبة إلى كاليماخوس ، وهذا بعض هذه المقطوعات وأكثرها تشخيصاً لمصفاة الإبيجراما:

إلى تمثال الملكة برنيس

ربات الجمال والغنته صرن أربعة

لقد زدنا ربة متفردة

قد صورت كما تكون
قرينة للثلاث الأخريات
لازال المر يتدبها
فأه من يتردد في اختيرها
ذات الجمال الصافي الرزين
فقتة القاتنات المنكة برئيس
لا وجود للثالثة بدوتها
إنها هي لقط بطلتها البهية
تضفى الجمال على الجميلات^(٥).

إلى تيمون
تيمون ، والآن قد مت فهل الحياة أكثر وحشة لم الموت ؟
أنوسل إليك أن تخبرنى ، أيها الموت لأن المزيد منك موافور هن (٦).
مطاردة الحب

سوف يذهب الصيد فوق قمم الجبال
عبر الصليح والجليد
فارسنا يدور فى كل مكان
يطارد الغزلان والأرانب للبرية
إذا قيل له هنا حيوان رائد صريع
فإنه أبدا لا يفاجئه
مثله مثل قلبى الرشيق
متأهب للصيد والطراد
فى لهفة وراء الهاريات
لا ينتظر ليأخذ الفريسة الرافدة
أمام عيني^(٧).

إلى هيراقليس
أخبرنى أحدهم أن هيراقليس مات
بكيت وتذكرت كم مرة اتلفنا إلى الشمس
أيها الصديق ، لابد أنك رائد الآن كومة من تراب ،
ولكن طيورك ، أيها الخليل ، لآلت حية تقنى
فوق أيدي الموت التى تنهب الجميع
ولن تكف عن هذا الغناء أبدا^(٨).

إلى ميكيليوس
على الكفاف قد عثت حياتي القصيرة
لم أسقط عملا ولم أخطئ في حق إنسان
عزيزتي الأرض ، إذا كان قد عرف أن ميكيليوس امتدح
شينا من الأشياء الحقيرة
فلا تخفلي عنه وطناك الآن
لا أنت أو كل القوى التي تقيض عليه^(٩).
وهنا بعض الإيجرامات الشهوانية
ما فائدة الحرص على بكارتك الثمينة ؟
فحين تنزلين إلى القبر في هلايس ، لن تجدى أحياء أو عسافاً
لا شيء سوى عظام ورماد
إذا كان لديك أنجثة ، وفي يدك قوس وسهم
فلن ينقش أحدهم تحت تمثال ابن سيريس Cypis
اسم أيروس ، بل اسمك أيها الصبي.
أضعت يوما مع هرميون الفتاة ، إنها ترتدى حزاما
مرسوما عليه كثير من الزهور وعليه نقوش بحروف من ذهب
" حينى إلى الأبد ولا تهتم إذا ارتبعت أنا بشخص آخر "
أى تنويذة تلك التي اكتشفها بوليفيموس من أجل شفاء المحبين ؟
عراس الشعر يضرطن الحب والعمل هو العلاج من كل أمراضه
الجوع أيضا له بعض الميزات ، فهو يشفى الصغار من مرض الحب
وعندى أنا درعى ضد أيروس المتلاف .
الجوع هو الذى قيد أنجثة هذا الصبي المحتال
فلم أعد أحشاه
لأنى أملك الأسرار التى تشفى جروحى المؤلمة (كاليمفوس).

لقد حظى أبولونيوس الروديسى خصم كاليمافوس الأدبى بمكانة أفضل عند الأجيال اللاحقة
وذلك لأن ملحمة الأرجونوتيكا قد حفظت كاملة ، لقد ولد أبولونيوس فى مستعمرة نوكراتيس اليونانية
بمسمر حوالى ٢٧. ق.م ونشبت معركته المشهورة مع كاليمافوس حوالى ٢٤٥ ، وبعدها ذهب إلى
رودس وأكمل ملحمة الأرجونوتيكا ، وعاد إلى الإسكندرية فى تاريخ غير معروف وأصبح كبير أمناء
المكتبة ، حوالى ١٩٣ بعد موت ايراسطوسين ، ومات هو سنة ١٨٨ ، وقصة الأرجونوتيكا كانت تعد
واحدة من أعظم الموضوعات الكلاسيكية الإغريقية التى تكررت روايتها نثرا وشعرا مرات كثيرة، ومن
حيث الشكل واللغة فإن قصيدة أبولونيوس قد أقيمت على ملحمة هومر الكلاسيكية، وتبعا لما يقوله أحد
النقاد المحدثين^(١٠).

يبدو أنه كتب الأرجونوتيكا تظاهرا بالشجاعة ليبين أن بإمكانه كتابة القصيدة الملحمية ، ولكن
كان للعصر تأثيره القوي جدا ، وبدلا من وحدة الملحمة لا نجد إلا سلسلة من الحلقات ، والذى يعطى
هذه القصيدة قيمتها الباقية هو جمال وقوة إحدى هذه الحلقات وهى التى تدور حول حكاية الحب بين
جاسون وميديا Media .

ويعلن ناقد حديث آخر أن الأرجونوتيكا كانت هى المبشر بنصف الأدب الحديث^(١١) The
precursor of half modern literature فمعالجة قصة الحب بين جاسون وميديا ، والقراءة المقصودة منها
، قد ألقت بظلالها على الرواية للرومانسية الحديثة ، فالثيمة الكلاسيكية وطريقة التناول رومانسية ، "

فليس هو القدر الذى يدفع جاسون إلى ميديا ، بل روح المغامرة : فهو لا يحاول إنقاذ وطنه من انتقام الآلهة ، وإنما يسعى لكى يجمع ثروته. تحول بطل الأسطورة الكلاسيكية النقي إلى قرصان جسور^(١٢) ، وخلال مغامراته يقع فى الحب ، لكن قصة الحب تتشابه وتصبح أكثر أهمية من المغامرة .

كان ليكوفرون أحد شعراء البلاط الإسكندرانيين وكان يعمل فى المتحف أو المكتبة و ألف مع ستة شعراء آخرين ، لا تعرف أعمالهم الآن ، جماعة الثريا Pleiades وهى عبارة عن جمعية ممن يتبادلون الإعجاب بالشعر الذى ازدهر فى عهد فيلادلفوس.

ولد حوالى ٣٢٥ ق.م فى منطقة البقاع فى سوريا at Chalcis in Euboea ثم جاء إلى الإسكندرية ، أغلب الظن أنه انجذب إلى الجمعية الأدبية المزدهرة هناك حوالى ٢٨٥ تقريباً ، وسرعان ما حصل على وظيفة فى المكتبة ، حيث قام بتدوين مخطوطات الكوميديا الكلاسيكية الإغريقية ، وكان هو نفسه كاتباً تراجيدياً ألف حوالى خمسين تراجيدياً لم يبق منها شيء ، وقصيدته المخطوطة الوحيدة للكسندرا Alexandra عبارة عن حكاية غامضة عن نبوءات كاسندرا كما رويت للملك بريام عن طريق أحد عبيده المكلف بالتجنس عليها ، والقصيدة لا تتفق مع أى شكل من الأشكال التقليدية للشعر ، وهى فى غموضها وإبهامها الكلاسيكى ، وأسلوبها المهذب، وحذقتها وتشاؤمها العميق تحمل بعض وجوه التشابه مع قصيدة " الأرض الخراب " The Waste Land وفى المجتمع الأدبى التقليدى البائس فى الإسكندرية وفيه الباحث عن للمتعة والمتعمق بالمتعة ، ربما حظيت هذه القصيدة بالشهرة نفسها التى حظيت بها " الأرض الخراب" فى مجتمع لندن سنة ١٩٢٢.

أما أراتوس فقد كان معاصراً أكبر قليلاً من صديقه كاليماخوس ، فقد ولد حوالى ٣١٥ فى سولي (soli) بقلقسيا Cilicia وتعلم مع كاليماخوس فى مدرسة الفلسفة المشائية فى أثينا وبعد ذلك تعلم على يد زينو فى مدرسته المعصاة ستوا (Stoa) وقضى معظم حياته فى بلاط أنتيجونوس جوناثاس فى مقدونيا ، حيث أخرج كتابه العظيم: " الظواهر " Phaenomena. / هناك وليس لدينا ما يؤكد أنه قد زار الإسكندرية ، ولكن لابد من إدراجه ضمن الشعراء الإسكندريين لأن كتابه: الظواهر كان إلى حد كبير مستوحى من الاكتشافات الفلكية التى كانت تحدث فى الإسكندرية؛ فضلاً عن أنه كان مثل الشعراء الإسكندريين ، باحثاً ، ومن علماء النحو، و فقه اللغة ، ويكتب الشعر أكثر منه شاعراً متقرباً Suī generis وكان أيضاً أحد رجال البلاط وتمتع برعاية أنتيجونوس جوناثاس وأنتيوخ الأول سوتر ملك سيليقيا Seleucia الذى حرر له نسخة من الأوديسة.

الجزء الأول من (فانومينا أو الظواهر) عبارة عن وصف بالشعر ، لمجموعة من النجوم ، مأخوذة من عمل نثرى بالاسم نفسه كتبه الفلكى إيودوكسيوس للكنديوسى Eudoxus Cnidos of قبل ذلك بخمسين عاماً ، أما الجزء الثانى من القصيدة واسمه " علامات الطقس " Weather Signs فإنه مكتوب شعراً وهو عبارة عن بحث فى علم الأرصاد الجوية meteorological treatise مبنى على حكايات ترويبها بعض الزوجات المعجّزات ويمكننا الاعتماد عليها مثل اعتمادنا على التنبؤات الجوية البعيدة المدى فى أيامنا هذه ، خذ مثلاً.

من علامات العاصفة إضعاف نور المصباح المشتعل ونعيق اليوم الخافت أثناء الليل ، ونعيق الغراب إذا نعق بنغمة هائلة متنوعة عند اقتراب السماء ، وعندما تصدر غريان rooks القيقظ كل منها على انفراد نغمتين منفصلتين يعقها صبحات سريعة متكررة بمثل الفم حالما يتكثرون الغصن الذى يحطون عليه من أجل النوم ، أما طيور القرنق أو الكركى فإنها ترأف بأجنحتها عند سماعها شجو الليل وتتلثم طريقها فى أحد الممرات ، وهم يطيرون فى جماعات، وفى الطقس الملائم يسبرون فى طيران منتظم ولكن حين يغطى الظلام على ضوء النجوم الصائى فى غيبة الغيوم الكثيفة التى تحجب الضوء ، لويسأتى ظلام آخر يخفيه ألوان يعطى القمر على ضوءها، لكن فجأة يشع ضوء النجوم ويزداد توهجاً ثم

يخسبو ، ليس بعد ذلك ما يشير إلى الهدوء ، فانظر إلى المعاصرة ، يأتي الطقس السيئ أيضا عندما تتجمع بعض السحب في سكون ، وبعضها الآخر يمضي ويعقبها سحب أخرى بعد ذلك (١٣).

تقول بعض التكهّنات ، وربما كانت غير صحيحة أن أنتيجونوس جوناتاس قد اختار هذه القصيدة وكافأ عليها وجعلها دليلا للبحارة في حروبه البحرية ضد بطليموس .

لكن في عيون العالم الحديث فإن أعظم شعراء الإسكندرية قاطبة ، وربما الوحيد الذي لا يزال يقرأ من أجل المتعة هو ثيوكريتس Theocritus . وقد عرف ثيوكريتس كشاعر بقصائده المسماة Idylls أو الأناشيد السرعوية وليس لها مثيل في الشعر الكلاسيكي ويعرفها معجم أوكسفورد بأنها : " قصيدة قصيرة ، تصف منظرا بديما يروق للعين ، أو يصف إحدى الوقائع في بيئة ريفية ، ويبدو أن هذا الشكل كان من ابتكار فيليتاس القوسي Philotas of Cos ولكن ثيوكريتوس وصل به إلى درجة الكمال .

ولد ثيوكريتوس Theocritus حوالي سنة ٣١٧ في سيراكوزة وحظي برعاية الملك هيرو ، ثم أتى إلى الإسكندرية في سنة ٢٧٦ تقريبا ، لم يكن واحدا من شعراء البلاط ، الذين تأسست جماعاتهم في المتحف وازدهرت في عهد فيلادلفوس ، واستشهدا بقصائد " المديح لبطليموس" (١٤) فإن الافتراض القائل بأنه حظي برضاء البلاط الملكي يكون معقولا ، توفي ثيوكريتوس سنة ٢٤٤ م . ربما كتب أناشيده السرعوية في الإسكندرية ولكن المشهد في الكثير منها يقع بوضوح في مسقط رأسه في صقلية Sicily لمرعاة أغصانه و قطعان الماعز ، ومجاري المياه الجبلية ، والمرتبات الريفية ، هي صيحة بعيدة عن الإسكندرية الحضرية ، ولن الشعبية التي لقيتها قصائده ومازالت تلقاها حتى الآن ، قد ترجع إلى اللوسيتاليا أو الحنين الذي كان يكابده اليونانيون المتحضرون بالإسكندرية إلى حياتهم الريفية في وطنهم الأم ، كتب ثيوكريتس معظم قصائده باللهجة الدورية للموطن الرئيسي للإغريق ، وكتب بعضها باللهجة هومر الأيونية ، لكنه خرج على التقاليد الكلاسيكية التي توجب على الشاعر أن يستخدم أوزانا معينة لكل نمط من أنماط الشعر ، (لقد عنيت ثورة الشعر السكندري بالوزن مثل عنايتها بالموضوع وأسلوب القول) معظم قصائده مكتوبة بالوزن السداسي hexameters .

صلاة على موضوع الوزن ، فإن ثيوكريتس كان مجددا في أنه ، وللمرة الأولى ، يكتب شاعر عن الناس البسطاء وحاول بنجاح يتماهى كل شخص لنفسه - أن يصوغ الحياة اليومية ولغة هؤلاء الناس شعرا ، وربما كانت أشبوهته " جورج و برلكسيلو Gorgo and Praxinoe في لهجتها الدورية التي كتبها بها ثيوكريتس تبدو ساذجة في نظر المتقنين بالإسكندرية وربما بدت لهم أناشيده عند قراءتها مثل قصائد بيرنز Burns بالنسبة لنا ، ومثل معظم الشعراء الإغريق فإنه يتغنى بكلا النوعين من الحب ، حب الرجل للمرأة ، و حب الرجل للرجل وفي شعره الكثير من التكلف الذي نجده عند شعراء الإسكندرية كالحب المرفوض وهي قيمة تقليدية أكثر منها تجربة مأساوية ، نحن لا نشعر بالألم أو الحزن بسبب هذا الرجل العليل الذي يشاقق إلى حب شاب متفطرس مغرور ، رائع الحسن ومسالكة غير جميلة ، ثم شئق نفسه أمام باب هذا الصبي " بعد أن توصل إليه أن يقف لحظة حدادا ، قبل أن يقطعه إربا ويقبل وجهه الميت" (١٥) .

أما تودد دانفيس Daphnis وتحريره بصديقه فهي قصة فائقة الإثارة .

الفتاة : نعم ، أجد الأذال اغتصب هيلين الحكيمة.
 دالينز : كلا - لقد لشترت هيلين بقبة مفعمة بالرغبة.
 الفتاة : لا تنهأ بهذا أيها الشهواني العرييد لأن القبة ليست شيئا.
 دالينز : لكن حتى القبات الفارغة تعطى مذاقا حلوا .
 الفتاة : سامح فسي واتزع قبلك بعيدا.
 دالينز : لا تمسحى شفاهك وأعطنى إياهم مرة أخرى.
 الفتاة : عليك بتقبيل الأبقار الصغار لا الطوارات الطاهرات.
 دالينز : على رسلك و لا تنهأين هكذا فالذهب ينسل من بين يديك كالحم.
 الفتاة : ولكن الذهب يؤخذ من الكروم والوردة الجافة تحيا .
 دالينز : أنا أيضا - شاب مسن - دعنى أشرب الحليب والعسل .
 الفتاة : أرفع يدك ، كيف تجرؤ ؟ سوف ألقى شفقتك ثانية.
 دالينز : تعالى إلى تلك الزيتونى - لأحكى لك حكاية .
 الفتاة : لا إن أجى فقد خدعتنى حكايتك الجميلة.
 دالينز : تعالى خلف شجرة الدرادر واستمعى إلى زممرى .
 الفتاة : سلى نفسك بعيدا عنى، أما أنا فأغتنى الحب النافله لا تغرينى .
 دالينز : آه أيتها الطراء - أيتها الفتاة - اتقى غضب بالوس.
 الفتاة : وداعا لأرتسيس العطوفة .
 دالينز : اصمتى ، لئلا تطرحك فى شبانها المعدة.
 الفتاة : كلا دعها تلقى بشبانها على- فارتسيس سوف تحميتى.
 دالينز : لا يمكنك الهروب من الحب - لا مفر منه لأية طراء .
 الفتاة : سوف أنجو بمعونة الإله (بان) أما أنت فعليك أن تحمل نيره.
 دالينز : أخشى أن يزوجك لرجل حقير دنئ.
 الفتاة : كثيرون تودونالى ، لكن أحدا منهم لم يدخل قلبى .
 دالينز : أنا أيضا أتوسل ، من بين هؤلاء أنت .
 الفتاة : ماذا أفعل يا صديقى ؟ - فأنا خائفة من الزواج.
 دالينز : ليس فى الزواج ندم أو أسف ، بل رقص وغناء .
 الفتاة : قيل إن التسمام ترتعد من أزواجهن .
 دالينز : بلى إلهن يحكمن الأزواج
 الفتاة : أنا أخشى الأم المخاض.
 دالينز : سيدتك أرتسيس سوف تخفف آلامك.
 الفتاة : ولكننى أخشى على جمالى من الحمل والولادة .
 دالينز : أنت كأم سوف تتمجدين فى الأبناء .
 الفتاة : ما هى هدية زواجى إن قلت نعم .
 دالينز : قطعانى وغابتنى والمرعى الخاص بى .
 الفتاة : أقسم ألا تتركنى بعد لأحزلى .
 دالينز : إن يحدث أبداً أقسم بالإله (بان) إذا لم تبعدين عنك .
 الفتاة : هل ستبنى لى بيتا وحديقة حولها أسواراً ؟
 دالينز : سأبنى لك منزلاً وأرعى قطعانك .
 الفتاة : ولكن ماذا سألوك للولاد المعجوز .
 دالينز : سوف يبارك الزواج عندما يعرف اسمى .
 الفتاة : أخبرنى عن اسمك ، الاسم غالبا ما يجلب السعادة .

داليفيز : داليفيز ، ابن نومايا Nornaea وابسيداس Lycidas.
 الفتاة : كريم المولد ، لكن أصلى لا يقل عنك شيئا.
 داليفيز : اعلم أنك من أصل كريم أيضا ، فقلت ابنة مينالكاس Menalcas.
 الفتاة : أرني حديقتك التى يوجد فيها إسطليل ماشيتك.
 داليفيز : تعالى هنا لترى كيف يزدهر الصنوبر فى رقة وجمال.
 الفتاة : المعيز تأكل العشب الأخضر ولنا ذاهبة لروية مرعى اللقطان.
 داليفيز : دعى الثيران تلتل ، سوف أريك غابيتى يا فتاة.
 الفتاة : ماذا تفعل أبها للداعر ، كيف تلمس تهداى .
 داليفيز : لأرى إن كانت هذه التفاحات قد بدأت تنضج .
 الفتاة : أقسم بالإله بان أنى أنهار ، ارفع يدك عنى .
 داليفيز : تشجعى يا فتاتى العزيزة ، لماذا ترتعشين من الخوف ؟
 الفتاة : أتريد أن تلقى بى فى الحفرة وتبذل ثيابى ؟
 داليفيز : انظرى سوف أفرش هذه البطانة الصوفية تحت ثوبك.
 الفتاة : حزامى قد تمزق - لماذا لا تترك رباطه ؟
 داليفيز : نذرت بكورة أبتالى للإله بالفوس .
 الفتاة : آه ، التقار ! يبدو أن لحداً قادم ، أنا اسمع ضوضاء.
 داليفيز : إنها مهمة الأشجار فرحا بحينها.
 الفتاة : ثوبى قد تمزق وصرت عارية.
 داليفيز : سأهيك فستانا أجمل وأوسع.
 الفتاة : هل كل ما عندك اليوم ، ربما لن يكون هناك ملح فى غد.
 داليفيز : بل كل حياتى أعطيتها لك.
 الفتاة : اضفرى لى يا أرتميس ، لقد أخلفت عهدى.
 داليفيز : سأذبح بقرة لإله الحب وبقرة لقرصن الداعر Cypris
 الفتاة : عذراء نكبت إلى هنا ، والآن أخرج لمرأة .

هكذا تستمع هؤلاء بحواظهم الشبابية ، تمتعا بالثرثرة معا ، ثم ذاكما حلالة الحب المسروق ، عيونها منكسرة ، لكن قلبها مبهتهج ، انطلق هو إلى قطيع للثيران المتفرقة وقلبه مغمم بالحب .

أنشودة " جورج و و برلكسينوى " هى إحدى الأناشيد التى ألّفها ثيوكريس فى الإسكندرية ، قصة زيارة قام بها زوجان إغريقيان من الطبقة المتوسطة لمهرجان أدونيس وإجراء تبديل أو تبديلين صغيرين يمكن أن تتحول إلى قصة زيارة زوجين من الطبقة المتوسطة الإنجليزية من سكان الضواحي لحفلة ماتينيه أو لأحد مزايدات فصل الخريف .

ازدهر الشعر السكندرى بصورة خاصة فى فترة حكم فيلادلفوس الذى قدم رعايته للشعر والدراما واستبعد العلم والفلسفة تماما ، يبدو أنه بصورة مؤقتة قد حول المتحف ، كما ورد فى إحدى الإبيجرامات التى وضعها تيمون الفيلاسى Timon of Phelas إلى " قصص للمتعلمين " من شعراء البلاط ، وقد حدثت حركة إحياء العلوم فى ظل حكم خلفائه من البطالمة فى حين اضمحل الشعر والدراما وانحط قدرهما ، لقد خضع شعراء الإسكندرية لتأثير الظروف التى عاشوا فيها ، لقد كانوا علماء مغتربين يعيشون تحت رعاية حكم ملكى مستبد وفى وسط مجتمع من المثقفين الإغريقين ، الغرباء مملهم ، لديهم امتيازاتهم ولكن بدون مسؤوليات سياسية ، أثرياء ولكن بدون أى نفوذ سياسى ، مستمتعين إلى أقصى حد بوقت الفراغ والثروة والأمال وإلى جوارهم جيش من المقنونيين جاهز للزود عنهم ،

ووطنيون من المصريين مخصصين لخدمتهم ، وكان إيقاع الشعر السكندري يعكس الأمزجة ويستجيب لسلأوق السنى ولذتها تلك الظروف - مثل الانشغال المصيق بمواقفهم الخاصة ، وجههم للشهوانى ، والبحث عن اللذة أو الحنين للوطن الذى جسده ثيوكريتس والفراغ المحمل بالشتم الذى انعكس فى شعر ليكوفرون Lycophron ثم السخرية المعيرة عن اتساع المعرفة التى اختزلت فى قطع الإيجرامات التى تهاجم التملق الذليل المنتشر فى كل مكان وأصايب الجميع بالعوى .

لكن لشعر الإسكندرية وجه آخر أرقى وأقيل :

إن لشعراء الإسكندرية دين كبير فى أعطافنا لاكتشافهم منابع الشعر الموجودة فى جوانب حياتنا اليومية - فى الأفكار والأفعال ومعاناة الناس البسطاء ، هذا الشعر - هو شعر رومانسى إذا شئت أن تسميه - قد عبروا عنه فى المراثى والإيجراما ، وكذلك فى للملحة عندما غيروا شكلها الكلاسيكى وخلعوا عليها ثوبا جديدا فصار الحب ولا شئ غيره هو الموضوع الرئيسى للأدب الخيالى لأنه كان فى نظرهم هو الموضوع الكبير Grand theme للملحة وكذلك للقصاصد الصغرى كالأنشيد ، لقد شكل لديهم نسوع من الفهم خلاصته أن الشعر يمكن أن يستوحى من الأشياء العادية جدا ، كالأشياء التى تصادفها فى حياتنا اليومية ، ومن ثم مالت قصائدهم إلى تصوير الناس العاديين البسطاء بدلا من الأبطال فكسروا التقاليد القديمة الخاصة بالأوزان والأجناس الأدبية وفتحوا الأبواب لحرية التجريب أمام خلفائهم من الأجيال التالية ، علاوة على ذلك ، فإنهم جعلوا الشعر فنا قائما بذاته دون اعتبار لدوره الدنى أو الاجتماعى أو السياسى ونظروا إلى الانشغال بكتابة الشعر وتأليف العبارات الرشيقة على أنها عمل مشتر معادلا مساوليا لذلك التفرد الذى يمثله فى الفلسفة الروافيون والأبيقوريون ، ربما كان الإسكندريون نظامين يحولون العبارات النثرية إلى نظم وليس شعراء ممن يبدعون الأفكار والصور لكن جهادهم فى هذا السبيل لم يكن عقيما ، فالشعر ليس فقط إلهام ، إنه فن ، أى أنه حرفة إذا شئت كما أنه تلقى تلقائى لروح الإنسان .

فقد قدم شعراء الإسكندرية خدمة جليلة للشعر عن طريق دراستهم لأسرار اللغة والوزن ، وقد ولد الشعر اللاتينى نتيجة لجهدهم فقد استعار كبار الشعراء اللاتين أسلوبهم كما استعاروا أساطيرهم وموضوعاتهم السكندرية Alexandrianism التى تعنى الاهتمام الغيور بمسألة الشكل على نحو استثنائى ، وهذا ليس شيئا سيئا فى حد ذاته ، ولكن الإقراط فيه هو السئ ، من ما لا يستعمله سحر الأسلوب أو عذوبة الأصوات أو وضع كل كلمة فى مكانها الصحيح بصرف النظر عما تحمله من أفكار ؟ لم يترك السكندريون أدبا فلم يظهر بينهم كاتب واحد عظيم من كتاب النثر ، ولم يبق من قصائدهم سوى قصاصات ، لقد تركت للأجيال التالية لتخصيب أفكارهم واستخراج الروائع منها^(١٦) .

أحد الملامح الخاصة بالمجتمع الهلنستى فى المدن البحرية الكبرى بحوض المتوسط ، وربما برز هذا للمرة الأولى ، إلى جانب الصفوة المثقفة ، هذا الملمح هو وجود طبقة من أنصاف المتعلمين ، الملمين تقريبا بالقراءة والكتابة ، وهى طبقة إغريقية ، يتمتع أفرادها رجالا ونساء بالامتيازات ولديهم الكافية من المال والوقت الذى يسمح لهم بالاستمتاع بالأدب وبوسائل التسلية الأخرى ، وكانت هذه الطبقة تشبع بعض احتياجاتها عن طريق الاحتفالات والمواكب الريفية التى كانت تشكل أحد وجوه الحياة اليومية فى كل المدن الهلنستية الكبرى ، ولكن من أجل إشباع بقية الاحتياجات أيضا تطورت أشكال الفن الشعبى - فى الشعر ، والمسرح ، والخطابة ، وفن الموسيقى والرقص ، وقد وجد هذا التطور دعامة فى دنيا الهلنستية ، جزئيا فى الانفصال بين التعليم والفن ، فالأغنياء ليسوا بالضرورة من المتعلمين تعليما عاليا ولذين يملكون تعليما عاليا ، لم يكونوا بالضرورة مثقفين فنيا ، وهذه علاقة ملازمة بالضرورة للمجتمع التجارى الذى يتحقق فيه الثراء سريعا ، والمجتمع الاستبدادى الذى تتفصل فيه العلاقة بين الثراء والمسؤولية الاجتماعية ، وفى مجال الشعر هناك عدد من الشعراء الذين تخصصوا فى الأشعار الشعبية البذيئة الفاضحة ، التى تجارى الروح الشهوانية لذلك العصر ، ليس لدينا وسيلة للحكم

على القيمة الفنية لهذه المؤلفات ، فخاص مثل سوداتيس Sodates من الواضح أنه متخصص في كتابة قصائد فاحشة تمخر بمختلف أعضاء العائلة الملكية الهلنستية ، فقد تمادى إلى حد بعيد ، حتى أنه كتب قصيدة يسخر فيها من زواج بطليموس فيلادلفوس من أخته أر مينوى والتي أغضبت الملك غضبا شديدا حتى أنه أرسل الأميرال باتروكلوس لمطاردته بعد أن هرب من الإسكندرية، وقد باغته باتروكلوس بين أهل كيليكديس Cyciades فأسلخ به ووضع داخل صندوق من الرصاص وأغرقه في البحر ، السطر الوحيد الذى وصل إلينا من هذه القصيدة الجارحة يقول : " لقد طعن الثمرة المحرمة بلسعة مميتة " .
"He pierced forbidden fruit with deadly sting .

كان فيلادلفوس راعيا عظيما لفن الدراما وكان عنده مسرح مخصص لآله ديونيسوس ، بناء فى حدائق قصره ، وقد مثلت فيه أعمال كبار شعراء التراجيديا والكوميديا الكلاسيكيين ، بالإضافة إلى هذه الأنواع ، وربما تزايدت بمضى الزمن ، وكننتيجة لتدهور الحسابية ألحقت بها التمثيليات الإيمائية من نوع المحاكاة التهكمية Parody والهجائية Satires و بالمصطلحات العصرية نقول إن للتنوع و الكوميديا الموسيقية غزت المسرح الشرعى تدريجيا.

فى العصور الكلاسيكية كان ينظر لفنون الموسيقى والرقص نظرة جادة فكانت الموسيقى تعتبر جزءاً من علوم الرياضيات و عنصراً أساسياً فى تعليم أى شخص يعتبر نفسه متعلما ، كان الرقص جزءاً من الجناسستيك ، أى التعبير الظاهر المرئى لللقى الروحية وهو من الأشياء التى تصاحب الطقوس والاحتفالات الدينية ، أصبح الرقص والموسيقى فنونا شعبية فى العصر الهلنستى ثم تدهورا حتى أصبحا من أشكال المتعة الجنسية .

أصبح النأى هو آلة العزف المفضلة فى الموسيقى واشتهرت الإسكندرية ببراعة عازفى النأى من الرجال والنساء ، وأصبح الكثير منهم نجوماً شعبيين " pop stars " وصارت بعض العازفات مثل مينسيسس Mensis وپوثن Rothine عشيقات للملك وقد لقب أحد البطالمة المتأخرين - بطليموس الثالث عشر - بلقب أوليتس Auletes بسبب كفايته العالية فى العزف على النأى ، ولم تكن هذه مجاملة إذ كان مؤثنا للكلمة أوليترايدز Auletrides يطلق على ما نسميه فتيات الكباريه cabaret girl .

الشيء نفسه الذى حدث مع الموسيقى، حدث مع الرقص فاحتل قدره وصار وسيلة للتسلية الشعبية يقدم أساساً فى المسارح العامة والحفلات الخاصة عن طريق راقصات محترفات من المومسات عادة ، يصنف لنا المؤرخ أثينايرس Athenaeus كيف أن بطليموس الحادى عشر المعروف باسم الإسكندر ، الذى كان لا يقوى على المشى إلا إذا استند على اثنين من أصدقائه ، كيف كان فى ولائمه يقفز من فوق أريكة عالية ويرقص حافى القدمين بنشاط وحيوية أكبر كثيرا ممن جعلوا الرقص حرفة لهم وقد حدثت مثل هذه المشاهد فى حفلات أقل رفقا فى مستوى الاستمتاع بعد أن يدور الكأس عدة مرات على الحاضرين.

كانت الخطابة مهنة مفضلة عند الإغريق وكان التدريب على هذا الفن جزءاً من تعليم كل إنسان متقف ، وفى داخل دولة المدينة بحيث يشارك كل الأحرار فى شئون الحكم ، وحيث تتواصل المناظرات والدعوى القضائية حول أمور اللحظة الراهنة صارت الخطابة أداة عملية ضرورية مثلما هى مران على مقبول سواء فى الممارسة أو الاستماع إليها. أما فى عالم الهلنستية القمعى ، حيث لم يعد هناك سببا علميا معقولا لوجودها طالما أن الاهتمام فيها كان مختصاً بأمر المواطن العادى ، فاحتلت الخطابة مثل الموسيقى والرقص ، إلى مستوى التسلية الشعبية ، التى يقوم بها خطباء محترفون يسلون المستمعين ببراعة التلاعب بالكلمات ، مثل بعض الشخصيات التى يقدمها التلفزيون الآن .

باستثناء العمارة ، فإن الإسكندرية الهلنستية ، لم تحفل بأى إنجازات بارزة فى الفنون المرئية ، بالنسبة لفن النحت الإغريقى العظيم ، فكانت الإسكندرية مكان تجميع وليست مركز إبداع ، ورت

النحاتون السكندريون القليل من وحى أثينا واستمدوا القليل من التقاليد المصرية العظيمة ،وعلى النقيض من هذا ، فإن العمارة والنحت المصريين لم يتأثرا بالمدارج الإغريقية إلا في القليل النادر ، كانت هناك مدرسة للنحت في الإسكندرية ، وهناك أعمال عظيمة أنتجت في فترة حكم البطالمة ، وما بعدها ، وكان أى بناء يخلو من التزين بالتماثيل ، والأفاريز والأعمدة ، والنوافر المزهرة ، لا يمكن أن يكون محل اعتبار ، وهذا ما قاله أحد الخبراء عن فن التماثيل المبكر بالإسكندرية. نقص في التأكيد على بنية العظام تحت الجلد ، تكمل انطباعى خشن للشعر ، إيماج خفيف بخطوط حادة مع ميل إلى استخدام السطوح اللامعة...الهالات المقدسة التى اضافها البطالمة على الإسكندر الأكبر قد سارعت بالتأكيد فى إدخال موضحة الملامح المميزة لشخصية الإسكندر فى أعمال النحت ، مثل حاجب كثيف ، عيون غائرة مستقرة ، نظرة حادة، أما وحدة التحديق فهى حيلة من السهل الإمساك بها ^(١٧). ومضى الخبير نفسه ليشير إلى عادة الملاحظة الدقيقة التى وضع المتحف نموذجها فكان لها أثرها الكبير فى فن النحت . الرأس الرخامى لبطليموس الثانى يتوافق مع الميل الذى كان سائدا فى ذلك الوقت، خلفية الرأس عبارة عن شكل كروكي وكذلك الشعر ، الحاجب به فجوة خفيفة ، والعيون ليست فى وضع غائر ولكنها مفتوحة على الآخر ،فوقها جلون محددة المعالم ، أما الأنف فهو طويل ومستقيم الشكل ، والفم صغير ، مفتوح نصف فتحة بوللمسامت الأخيرة الرقيقة لا تبين أى تفاصيل فى رسم الموديل^(١٨).

أعظم قطع النحت السكندرى وأكثرها تشخيصا للعصر ، ليست فى كتل التماثيل الضخمة ولكن فى قطع العملة الضخمة الخاصة بتلك الفترة ، بعضها تماثيل صغيرة غاية فى الجمال مصنوعة من الفضة والبرونز أحيانا وعادة من الفخار تنقل صور الناس العاديين والحيوانات الذين ربما ترى مثلم كل يوم فى شوارع الإسكندرية ،النحات اليونانى السكندرى بنظرته الصافية المدرية كان يدرك جيدا تعقيدات مجتمعه ، فرغم أن مخزونه الفنى كان محدودا ولا يزيد عن الحد الأدنى، فإنه قد وجد مجالا يمارس فيه فنه بمجرد أن استيقظ فى داخله الاهتمام بالأنماط الموجودة فى الشارع ، حتى أخذ يحتضن مهن الناس وعاداتهم ، فتجد الرجال المسنين والأطفال والمزارعين والصيادين والباعة الجائلين ، كل هؤلاء ممثلين فى فن النحت السكندرى ، هناك قدر كبير من المبالغة وصل بهذه الأشكال إلى حد الكاريكاتير ففى معهد كونسرفاتور بلاتزا

Plazzo dei Conservatore يوجد تمثال صغير لامرأة عجوز (قد أعد رأسها) تحمل تحت ذراعها اليمنى خروفا صغيرا وترتدى عباءة معقودة على الكتف الأيسر فى حين تركت نهدها الأيمن عاريا ، إن جسد المرأة النحيل ، الذى أصابه الذبول بفعل الزمن ، يكشف لنا بهذه المعالجة عن ملامح دراسة علمية تميل إلى التعاطف لكنها ولقعية ، وهناك أيضا العديد من الألقمة المصنوعة من الجبس وروس تتلذذ ببشاعة التثنوهات التى تعرضنها ، يلقى متحف أثينا توجد مجموعة برونزية لأحد الباعة النوبيين جالسا القرفصاء على الأرض فى الشارع ورأسه مستندة فوق ركبته اليمنى المرفوعة ، ويجثم على كتفه اليمنى فرد مستغرقا فى النيش فى شعر صاحبه ، التمثال كله لا يزيد ارتفاعه عن طول إصبع الإبهام ،وفى المتحف البريطانى نجد تمثالا من الفضة لصبي جالس وهو يمسك بيده إوزة تقضم أذنه ،وهناك فى براين تمثال صغير من البرونز لشاذ أحب كسيح يتومل بأسلوب المحتال الخبيث وله قضيب كبيرظاهر بصورة ملفتة للنظر ،ثم تمثال آخر من البرونز لرجل عجوز يمشى أحذب الظهر عارى الجسم بحمل جرة وديكا يساوره شعور بالضيق والشك ، ربما من مضايقات المارة وتندرم عليه بالناكات^(١٩).

لقد كشفت الحفريات حول الإسكندرية مثل التماثيل الصغيرة المصنوعة من الفخار التى يعود تاريخها إلى فترة حكم البطالمة،وعرفت باسم " تاناجراس Tanagras " ومن الواضح أنها كانت تستعمل لأغراض الزينة فى بيوت الإسكندرية.

والذى حدث فى الشعر ، حدث فى الفنون التشكيلية أو المرئية إذ تفوق السكندريون فى الأشياء الصغيرة ، بدقة الملاحظة والوصف ، وفى المشغولات اليدوية الدقيقة ، ربما ابتدعوا فن النسيجاء بالحجر الملون والزجاج ، وعموما فإنهم لم يوفقوا كثيرا فى استخدام الحجر لكنهم برعوا فى تشكيل المعادن وبصفة خاصة فى صنع عملاتهم المعدنية ، كما برعوا فى تقطيع الأحجار الكريمة والنقش عليها

كانت الحوائط الداخلية فى المباني العامة والبيوت الخاصة الكبيرة تغطى عادة بالرسومات أو بنقوش بارزة فى الجبس ، وهو ما كان يحدث فى أى مكان آخر من العالم الهلينستى ، فى الإسكندرية كانت هذه الرسومات والنقوش البارزة تصور عادة مشاهد رعوية مأخوذة من الأساطير الكلاسيكية وكان هذا تطورا موازيا للشعر الرعوى الذى روج له ثيوكرىس ومقلدوه فأظهرت إبداعهم أعراض اللوسنالجيا التى كان يكادها المختربون الإغريق فى الإسكندرية ، وهم يعيشون حياة حضرية محاصرين فوق شريط ضيق بين البحر والبحيرة ، ولا يجدون على مدى البصر جبالا أو مجارى ماء أو غابات ، لا يوجد سوى نباتات الغاب على حافة البحيرة والخط الأخضر المزروع بين المدينة والصحراء ، لا توجد أى جبال تلوح فى الأفق - لا يوجد شئ من هذا سوى البحر فى الشمال وسلسلة التلال المنخفضة التى تطل من شواطئ البحيرة الجنوبية ، أرض ذات ألوان حادة متناقضة ، بياض المدينة اللامع ، وزرقة البحر والبحيرة ، ثم السماء ذات اللون الأزرق التركوازى إلى جانب الزراعة الضاربة فى الخضرة الشديدة وبعدها الصحراء بلونها البنى ، إنها صرخة مدوية بعيدا عن الألوان الهائلة والأنعام الخافتة المنبثة من الوديان فى بلاد الإغريق.

لقد أخذ الفن الإغريق بالإسكندرية طريقه إلى الانضمحل والتدهور فى القرن الثانى ق. م ، بعد بطليموس الثامن لم يعد هناك من أعمال النحت ما يستحق هذا الاسم⁽¹⁾ وقد تزامن هذا التدهور مع تولف هجرة الإغريق إلى الإسكندرية ، وتطور نمط من الفن سكندرى الهوية فلا هو إغريقى ولا هو مصرى بل مزيج من الاثنين مضاف إليه أثر ضئيل من اليهود ، ولم يؤد هذا إلى إزاحة الفن الإغريقى ، ولا إلى امتزاج أو اندماج بين الفن المصرى والإغريقى ، فعلى المستوى الفنى بقى السلوعان منفصلين ، لكن التقاليد الإغريقية اندثرت ، فقد أدت الغزوات الرومانية والبربرية إلى عزل بقية العالم الهلينستى وإفقاره ، مما جفف منابع الموهبة الإغريقية والإلهام الإغريقى وأوقف تنفخها بين الإسكندرية وبين بقية المدن ، واضطر البطالمة المتأخرون لأسباب سياسية ، أن يحاولوا القدر الأكبر من اهتمامهم بالإغريق ورعايتهم لهم نحو رعاية رعاياهم من المصريين ، وبدلا من الإسكندرية صارت روما هى قبلة العلماء والفنانين ورجال الأدب من الإغريق ، وأخذت الإسكندرية فى التحول من الخصوصية اليونانية إلى ثقافة ذات صبغة عالمية أكبر ، يتجلى فيها التأثير العميق لطرق التفكير الشرقية والمصرية واليهودية التى اتجهت من المحسوس إلى المجرد ، بحيث صار التعبير الفنى ، سواء فيما يخصها ، أو حتى بالمعنى الكلاسيكى ، على اعتبار أنه مظهر لحقيقة داخلية شينا لا مكان له.

الهوامش :

(1) Mahaffy. Greek Life and Thought. P. 225.

(2) Callimachus. Epigrams (tr. G. M. Young) . Epigram X V. p. 31.

(3) Catullus. Poems (tr. J. Cranstoun) . Poem LXVI. P.131.

(4) Couat. La poesie Alexandrine. P. 172.

(5) Callimachus. Epigrams, op. cit, Epigram X. p.21.

(6) ibid. Epigram XXII. P.45.

(7) ibid, Epigram XXXIV. p. 69.

(8) ibid. Epigram XLVIII. p. 97.

- (9) ibid .Epigram LVII, p 115.
- (10) R. G. Seaton In his Introduction to his edition of *Argonautica*. p .lx.
- (11) Tam & Griffith . op. cit.
- (12) Couat, op. cit, p. 293.
- (13) Aratus .*Phaenomena* (tr. G. R. Mair). Pp. 46.-1.
- (14) Theocritus. *Idylls* (tr. G.H.Hallard) .Idyll XVII, p. 84.
- (15) ibid. Idyll XXVII, p. 133 et seq.
- (16) Couat. Op. cit . 517 et seq.
- (17) Noshy. *The Arts in Ptolemaic Egypt*.
- (18) ibid.
- (19) ibid.
- (20) ibid.



النص الحجاجي العربي، دراسة في وسائل الإقناع
محمّد العبد

سلطة الجذور،
الآثر السلبي للنحو على الحرس البلاغي سلطة
النحو
عبد بلع

الذات والعالم والمطلق،
تنويعات الرؤيا الصوفية في الأدب العربي
الحديث
وليد منير

صرعى الغواني والأغاني والمحب والخمرة،
من أمثلة السخرية التناصية في الشعر القديم
سعود الرحبيلي



النص الحجاجي العربي

دراسة في وسائل الإقناع

محمد العبد

١-توطئة

توصيف مكونات البنية الحجاجية للنص الحجاجي العربي تشكيل نوعاً نصياً خاصاً، واستقراء وسائل الإقناع المنطقية واللغوية وتحليل صورها المختلفة انطلاقاً من معطيات العيّنات النصية المختارة لهذه الدراسة ذاتها، هما الهدفان الأوليان اللذان تسعى دراستنا إلى تحقيقهما. وقد اقتضى تحقيق هذين الهدفين تمهيد السبيل إلى التطبيق بهذه التوطئة النظرية التي نرعى بها إلى إلقاء ضوء على المفاهيم والأسس النظرية ذات الصلة الوثقى بمحتوى المعالجة التطبيقية.

(أ) أنواع النصوص

التمييز بين أنواع النصوص وفقاً لمعايير لغوية واتصالية هو مجال نظرية أنواع النصوص Text Type Theory لا نغنى هنا بتقديم مراجعة شاملة لأدبيات هذه النظرية، ولكننا نمحس القول فيما يناسب أهداف الدراسة. هدف نظرية أنواع النصوص تكثيف خواص البنية اللغوية وأنماط الوظائف الاتصالية التي يغلب ارتباطها بنوع نصي بعينه مقارناً بسائر الأنواع الأخرى. الهدف من تصنيف النصوص إلى أنواع محددة هو دائماً اختصار العدد غير المتناهي من نصوص حقيقية إلى أنماط كبرى قابلة للتحديد والتحليل.

كان للاتجاه الموجه إلى النظام اللغوي من منظور بنائي، لا سيما من منظور الملامح النحوية، إسهامه في نظرية النص. كانت نقاط التركيز فيه مختلفة: طرق توزيع الأزمنة في النص، وطرق استخدام العناصر الإشارية، وطرق الربط الإحالي إلخ. بيد أن كثيراً من الإسهامات اللاحقة في نظرية النص قد أثبتت عجز البحوث البنائية الموجهة إلى النظام اللغوي وحده عن أن تمدنا بوسائل كافية لتصنيف مناسب للنصوص من حيث هي واقعات في سياق التفاعل الاتصالي. لقد لوحظ أن النص الواحد يمكن أن يشتمل على أكثر من نوع نصي واحد، وهو ما يوجب أن يتحلى نموذج "نوع النص" بصلاحيته لأداء أفعال لغوية معقدة ذات استجابات بالعلامات السياقية-الموقفية، والعلامات الوظيفية-الاتصالية، والعلامات البنائية النحوية والموضوعية جميعاً^(١).

ويحدد برنكر Brinker ثلاثة معايير للتمييز بين أنواع النصوص في علم اللغة النصي:

١- الوظيفة النصية معياراً أساسياً: ويقود هذا المعيار إلى التمييز بين أنواع نصية خمسة: إخبارية (كالخبر والتقارير)، وطلبية (كالقانون والطلب)، والتزامية (كالعقد والضمان)، واتصالية (كالإعراب عن شك)، وأقرارية (كالوصية).

لوحظ أن هذه الأنواع المحددة في إطار وظيفة النص واسعة جداً، ويمكن أن توزع على نحو آخر إلى أنواع أكبر.

المعايير السياقية: وتجرى على مستوى الوصف الموقفي الذي يضم مقولتي "شكل الاتصال Kommunikationsform" و "مجال الفعل Handlungsbereich". ويحدد الموقف الاتصالي من خلال الوسيط الذي تنقل عبره النصوص. ويميز هنا بين خمسة وسائط: الاتصال المباشر (وجهاً لوجه) والاتصال الهاتفى، والاتصال الإذاعي، والاتصال التليفزيوني، والاتصال المكتوب.

تؤسس العلامات الموقفية التي تخص كل وسيط على حدة أنواعاً للاتصال، من أهمها: المحادثة المباشرة (وجهاً لوجه)، والمحادثة الهاتفية، والإرسال التليفزيوني، والرسالة، والمقالة الصحفية أو الكتاب.

٢- المعايير البنائية: وتتخذ في الجانب البنائي القولتين الموضوعيتين: "موضوع النص Text" و "الشكل الذي يظهر فيه الموضوع Form der Themenentfaltung" أساسين للتمييز بين أنواع النصوص:

(أ) موضوع النص: ويشتمل على التركيز الزمني للموضوع، وهو ما يعرف باسم "التوجه الزمني": ما قبل الكلام، وزمن الكلام، وما بعد زمن الكلام. مثال ذلك الأنواع النصية: الخبر، والبروتوكول ونحوهما. ويشتمل موضوع النص أيضاً على "التوجه المكاني"، أي العلاقة بين المرسل والمستقبل، الموضوع:

الموضوع = المرسل

الموضوع = المستقبل

الموضوع = ما يستلنى منه شركاء الاتصال . ومثال ذلك: التعليق الصحفي.

(ب) الشكل الذي يظهر فيه الموضوع: ويميز هنا بين النص الوصفي، والنص السردى، والنص الحجاجي (أو الجدلي). هذه الأشكال الكبرى التي تظهر فيها الموضوعات وثيقة الصلة بوظائفها النصية^(١).

إذا ميزنا بين الأنواع النصية الثلاثة: الوصفية، والسردية، والحجاجية، على أساس مفهوم "مراكز الضبط Control Centers في عالم النص، كما فعل دو بوجراند، لرأينا أن مراكز الضبط في النصوص الوصفية Descriptive هي-في معظمها- تصورات للشئ والموقف. وهي في النصوص السردية Narrative تصورات الحدث والعمل، وهي في النصوص الحجاجية Argumentative قضايا كاملة تنسب إليها قيم صدق وأسباب لاعتقاد كونها حقائق. ويغلب أن يكون هنالك تعارض بين القضايا التي تتصادم فيها القيمة لكونها موصوفة بالصدق truth assignment^(٢).

لقد كان من أهم العلل التي أسكت بها الإسهامات الأولى في نظرية أنواع النصوص: أن كل نظرية تبحث عن القواعد التي تحكم نصاً بعينه، وتتنظر هل هي قواعد يختص بها هذا النوع، أم أنها قواعد مشتركة. ومن أهم تلك العلل أن كلا من علوم اللغة وعلم الأدب معنى بمشكل تحديد أنواع النصوص. ومن ثم، ينهض السؤال عن إمكانيات إسهام المعايير اللغوية في ظل ذلك المشكل^(٣).

(ب) الحجاج والنص الحجاجي

في علم اللغة النصي والنظرية الحجاجية المعاصرة عرف الحجاج من زوايا شتى: السمات الموضوعية العامة، أو البنى اللغوية المميزة، أو الغرض البلاغي والوظيفة الاتصالية، أو التقاطع المائز، إلخ. تطول القائمة بالتعريفات إن مضينا مع أدبيات علم اللغة النصي والنظرية الحجاجية، حتى نراها تدنو كثيراً من جوهر الحجاج تارة وتبتأى عنه قليلاً تارة أخرى. من أهم التعريفات التي نراها أدنى من غيرها إلى جوهر الحجاج ما يلي:

الحجاج عند أندرسين Andersen ودوفر Dover طريقة لاستخدام التحليل العقلي والدعوى المنطقية، وغرضها حل المنازعات والصراعات واتخاذ قرارات محكمة والتأثير في وجهات النظر والسلوك^(٤).

كون الحجاج طريقة من التحليل والتعليل يستخدم فيها المنطق للتأثير في الآخرين مما تبنى عليه تعريفات أخرى عدة، نراها عند رويسرت هويسر R. Huber^(١١)، وعند كل من ماكبورني McBurney وميلز Mills^(١٢)، وعند كل من فيشر Fisher وسايلز Sayles^(١٣) وغيرهم.

٢- والحجاج عند بيريلمان Perelman وتيتكا Tyteca طائفة من تقنيات الخطاب التي تقصد إلى استمالة المتلقين إلى القضايا التي تعرض عليهم أو إلى زيادة درجة تلك الاستمالة^(١٤).

والاستمالة أو الموالاة Adherence هي العنصر الأهم الذي بنيت عليه تعريفات أخرى، من أهمها تعريف ريك Rieke وسيلارز Sillars. يعرف هذان الباحثان الحجاج بأنه عملية عرض دعاوى تتضارب فيها الآراء مدعومة بالعلل والدعائم المناسبة بغية الحصول على الموالاة لإحدى تلك الدعاوى^(١٥).

٣- وتبرز تعريفات أخرى كون الحجاج فعلاً لغوياً أو عملية اتصالية أو جنساً من خطاب تفاعلي مع إبراز أهم مكوناته، على نحو ما نجد في تعريف أوتس ماس Uitz Maas، وديهورا شيفرين Deborah Schiffrin، وكل من هاينمان Heinemann وفيغيجر Viehweger:

فالحجاج عند ماس سياق من الفعل اللغوي Handlungszusammenhang تعرض فيه فرضيات (أو مقدمات) وإدعاءات مختلف في شأنها. هذه الفرضيات المقدمة في ذلك الموقف الحجاجي هي مشكل الفعل اللغوي^(١٦).

والحجاج عند شيفرين جنس من الخطاب، تبنى فيه جهود الأفراد دعامة مواقفهم الخاصة، في الوقت نفسه، الذي ينقضون فيه دعامة موقف خصومهم^(١٧).

والحجاج عند كل من هاينمان وفيغيجر عملية اتصالية. هي كل ضرب من ضروب عرض البرهان الذي يعمل الفرضيات والدوافع والاهتمامات^(١٨).

تلك نماذج من أهم تعريفات الحجاج، دارت حول عناصر موضوعية وبنائية ووظيفية شتى. خلاصة تلك التعريفات: أن الحجاج جنس خاص من الخطاب، يبنى على قضية أو فرضية خلافية. يعرض فيها المتكلم دعواه مدعومة بالتبريرات. عبر سلسلة من الأقوال المترابطة ترابطاً منطقياً. قاصداً إلى إقناع الآخر بصدق دعواه والتأثير في موقفه أو سلوكه تجاه تلك القضية.

في ضوء التعريفات السالفة يمكن تحديد الملامح الأولية لطراز النص الحجاجي فيما يلي:

١- العلاقة بين أجزاء النص الحجاجي علاقة منطقية logical أكثر من كونها علاقة تصويرية perceptual كما هي الحال في النص غير الحجاجي.

ويقصد بالعلاقة التصويرية تلك التي تصدر عن تجربة محددة مقيدة بزمان التصور وبحدث التصور. والعلاقة المنطقية علاقة استنباطية invented غالباً، في مقابل العلاقة التصويرية المباشرة غالباً في النص غير الحجاجي^(١٩).

يبين وليم برانت William Brandt ذلك بأن جوهر الحجاج إنشاء رابطة مقنعة بين عبارتين، ومن ثم يعتمد النص الحجاجي اعتماداً كبيراً جداً على بنية أساسية عند عالم المنطق، وهي بنية القياس المنطقي. وفي الحجاج يرى الحكم على نتيجة القياس حكماً على الحجج المقدمة- من حيث هي علاقة بين منطوقات تعبر عن قضايا محددة- بأنها صالحة أو فاسدة. لا حكماً عليها بالصواب أو الخطأ^(٢٠).

٢- يبنى النص الحجاجي- في شكله الرئيسي- على مكونات ستة، هي: الدعوى (أو النتيجة) Claim، والمقدمات أو تقرير المعطيات Assertion of Data والتبرير Warrant، والدعامة Support، ومؤشر الحال Qualifier، والتحفظات أو الاحتياطات Reservations:

الدعوى نتيجة الحجاج. هي مقولة تستهدف استمالة الآخرين. تذكر الدعوى صراحة. وقد تُضمَّن.

والمقدمات تقرير يصنعه المجادل عن أشخاص أو أحوال أو أحداث. وينبغي للمقدمات أن ترتبط بالدعوى ارتباطاً منطقياً، حتى تصلح لتدعيمها.

والتقرير بيان للمبدأ العام الذي يبرهن على صلاحية الدعوى وفقاً لعلاقتها بالمقدمات.

والدعامة كل ما يقدمه المجادل من شواهد وإحصاءات وأدلة وقيم إلخ، حتى يجعل المقدمات والتبريرات أقوى مصداقية عند المستقبل.

ومؤشر الحال كل ما يقدم من تعبيرات تظهر مدى قابلية بعض الدعاوى للتطبيق. نحو: من الممكن، من المحتمل، على الأرجح إلخ.

والتحفظات هي الأساس الذي ينهض عليه الحكم بعدم مقبولية الدعوى^(١٧).

٣- النص الحجاجي نص تقويمي. والقيمة مفهوم يستنبط مما يقوله الناس، ومما يفعلونه. ومما تشيده المجادلات. والقيم - مع الدليل ومصادر معقولة الأشياء - تكون المادة التفاعلية التي يقدر بها الناس الحجاج الذي يستحق منهم المولاة^(١٨). والقيم من أهم المفاهيم التي يبني عليها النص الحجاجي عند كل من دو بوجران de Beaugrande ودرسلر Dresler. ومن المفاهيم الأخرى: العلة، والمعارضة. النص الحجاجي - في نظر هذين الباحثين - نص موظف لتقوية القبول أو تقويم معتقدات وأفكار^(١٩).

(ج) الحجاج والإقناع

يعرف توماس شايديل Thomas Scheidel الإقناع بأنه محاولة واعية للتأثير في السلوك^(٢٠). ويرى أوستين فريلى Austin Frely الحجاج والإقناع جزئين من عملية واحدة، ولا اختلاف بينهما إلا في التوكيد Emphasis. يولي الحجاج الدعاوى المنطقية أهمية خاصة، ولكنه يجعل من اختصاصه أيضاً الدعاوى الأخلاقية وال عاطفية. أما الإقناع، فإنه ينعكس على التوكيد الذي يبطل ضده^(٢١).

في مقابل ذلك يرى كل من هوارد مارتين Howard Martin وكينيث أندرسين Kenneth Andersen أن كل اتصال هدفه الإقناع، وذلك أنه يبحث عن تحصيل رد فعل على أفكار القائم بالاتصال^(٢٢). يبدو أن هذين الباحثين يعنيان بالإقناع هنا معناه العام، وليس الإقناع الحجاجي الذي يصدر عن وسائل منطقية ولغوية خاصة. يمكن توضيح هذه المسألة بالنظر في نصوص الخطابة العربية. يكون النص الخطابي نصاً إقناعياً، ولكنه ليس نصاً حجاجياً بالضرورة؛ لأنه لا يعبر بالضرورة عن قضية خلافية. يعني هذا أن كل نص حجاجي نص إقناعي، وليس كل نص إقناعي نصاً حجاجياً. يرتبط الإقناع بالحجاج إذن ارتباط النص بوظيفته الجوهرية اللازمة في محيط أنواع نصية أخرى كالوصفيات والسرديات.

(د) الحجاج عند العرب

وهو الحجاج والاحتجاج والجدل والجدال والمجادلة. يضرب الحجاج بجنور قوية في الخطاب العربي. فضلاً عن الدور المهم الذي لعبه الحجاج في الحياة العقديّة والسياسية في البيئة العربية الإسلامية، وفضلاً عن اعتماد البنية الحجاجية في الخطاب العلمي البلاغي، على نحو ما نرى في دفاع عبد القاهر الجرجاني (ت ٤٧١هـ) عن إعجاز القرآن بإقناع الناس بفكرة النظم، مما طبع دلالة بطبيعة حجاجية واضحة^(٢٣). فضلاً عن كل ذلك، شغل الحجاج بعض القدماء جنساً خاصاً من الخطاب. يمكن أن نقف هنا على محاولتين مهمتين في دراسة الحجاج لكل من أبي الحسين إسحق بن وهب (ت ٣٣٧هـ) وحازم القرطاجني (ت ٦٨٤هـ).

يمكن تصنيف خلاصة فكر ابن وهب في "الجدل والمجادلة" في النقاط الرئيسية التالية:

١- قدم ابن وهب تعريفاً دقيقاً للجدل والمجادلة، وضع فيه يده على مقصد الجدل ووقوعه في مسائل خلافية: "وأما الجدل والمجادلة، فهما قول يقصد به إقامة الحجة فيما اختلف فيه اعتقاد المتجادلين، ويستعمل في المذاهب والديانات، وفي الحقوق والخصومات، والتتنصل في الاعتذارات"^(١٧).

٢- الجدل- فيما يفهم من كلام ابن وهب- خطاب تعليلي إقناعي: فالجدل إنما يقع في العلة من بين سائر الأشياء المستول عنها^(١٨). وينبغي للمجيب إن سئل أن يقطع، وأن يكون إقناعه الإقناع الذي يوجب على السائل القبول. وإذا كان الفلج في الجدل إظهار الحجة التي تقنع، فالغالب هو الذي يظهر ذلك^(١٩).

٣- إذا كانت مقامات الجدل مقامات اختلافات وخصومات ونحوها، فإن الاعتبار الأخلاقي من أوجب ما توجبه تلك المقامات، بل هو أوجبها. وليس التمييز بين جدل محمود وجدل مذموم- فيما نفهم من كلام ابن وهب- إلا تمييزاً ينظر فيه إلى حضور هذا الاعتبار أو غيابه. الجدل المحمود ما قصد به الحق واستعمل فيه الصدق. والجدل المذموم ما أريد به الماراة والغلبة، وطلب به الرياء والسمة^(٢٠). إذا كان القصد هو الحق والصواب، وجب على المجادل "ألا تحمله قوة إن وجدها في نفسه، وصحة في تمييزه، وجودة خاطره، وحسن بديهته، وبيان عارضته، وثبات حجته، على أن يشرع في إثبات الشئ ونقضه، ويشرع في الاحتجاج له ولضده، فإن ذلك مما يذهب ببهاء علمه، ويظني نور بهجته، وينسبه به أهل الدين والورع إلى الإلحاد وقلة الأمانة"^(٢١).

والحق أن كثيراً مما اشترطه ابن وهب في "أدب الجدل" ينبغي له أن يعزى إلى ذلك الاعتبار الأخلاقي. ومن أهم ما اشترطه:

(أ) أن يحلم المجادل عما يسمع من الأذى والنز.

(ب) ألا يعجب برأيه وما تسوله له نفسه، حتى يقضى بذلك إلى نصحاء.

(ج) أن يكون منصفاً غير مكابر، لأنه إنما يطلب الإنصاف من خصمه، ويقصده بقوله وحجته.

(د) ألا يستصغر خصمه ولا يتهاون به، وإن كان الخصم صغير المحل في الجدل^(٢٢).

٤- مما ذكره ابن وهب في مبحثي "الجدل والمجادلة" و"أدب الجدل" ما يمكن أن ينظر إليه الآن من منظور "الاستراتيجيات الاتصالية الحجاجية". من أهم ذلك:

(أ) أن يبني المجادل مقدماته مما يوافق الخصم عليه^(٢٣).
(ب) أن يصرف همهته إلى حفظ النكت التي تمر في كلام خصمه مما يبني منها مقدماته، وينتج منها نتائج، ويصحح ذلك في نفسه، ولا يشغل قلبه بتحفظ جميع كلام خصمه فإنه متى اشتغل بذلك أضاع ما هو أحوج إليه منه^(٢٤).
(ج) ألا يقبل قولاً إلا بحجة، ولا يردده إلا لعل^(٢٥).
(د) ألا يجيب قبل فراغ السائل من سؤاله، ولا يبادر بالجواب قبل تدبره، واستعمال الروية فيه^(٢٦).

(هـ) ألا يشغب إذا شاعبه صاحبه، ولا يرد عليه إذا أربى في كلامه، بل يستعمل الهدوء والوقار، ويقصد مع ذلك لوضع الحجة في موضعها، فإن ذلك أغلظ على خصمه من السب^(٢٧).
(و) أن يخاطب الناس بما يعهدون ويفهمون، فلا يخرج في خطابهم عما توجبه أوضاع الكلام^(٢٨).

٥- قول ابن وهب "إن الجدل إنما يقع في العلة"^(٢٩)، مطابق لما تقول به النظرية الحجاجية المعاصرة. في هذه النظرية الكائنات البشرية صانعة علة Reason-Makers ومستخدمة علة Reason-Users. الوقوف على كيفية صناعة الناس العلل واستخدامها هو الوسيلة الضرورية

ليبان عملية تطوير الدعاوى ومنح المولاة. وإذا كانت العلة في جوهرها هي ما يقدم رداً على السؤال "لماذا"، فإن العلة المقنعة هي العلة في أن المستمع يمنع موالته^(٣٧).

أما حازم القرطاجني (ت ٦٨٤ هـ)، فإن أهم ما يمكن أن يستخرج من نظريته العامة في "التخيل والإقناع" موصولا بموضوعنا، الأمران التاليان:

١- تمييزه بين جهتين للكلام.

٢- تمييزه بين طريقتين لإقناع الخصم.

في تمييزه بين جهتين للكلام يقول حازم: "لما كان كل كلام يحتمل الصدق والكذب، إما أن يرد على جهة الإخبار والاقتصاص، وإما أن يرد على جهة الاحتجاج والاستدلال"^(٣٨).

لعل لفظ "الجهة" يعني- في سياقه- طريقة إظهار الموضوع. ولعل تمييز حازم بين الإخبار والاقتصاص وبين الاحتجاج والاستدلال، يعدل ما رأيناه في نظرية أنواع النصوص من تمييز بين النوعين السردى والحجاجي.

أما "التمويهات والاستدراجات"، فهي من الاستراتيجيات الحجاجية المهمة. لم يكن حازم أول من فطن إلى هذا الاستدراج. كان ابن الأثير (ت ٦٣٧ هـ) قد سبق إلى استخراج هذه الاستراتيجية من النص القرآني. الاستدراج عند ابن الأثير "مخادعات الأقوال التي تقوم مقام مخادعات الأفعال"^(٣٩). وهو عنده "استدراج الخصم إلى الإنعان والتسليم"^(٤٠).

إضافة حازم في ربطه التموهيات والاستدراجات بالطبع والحكمة مما من ناحية، وفي تمييزه بين التموهيات والاستدراجات من ناحية أخرى: يقول حازم: "التمويهات والاستدراجات قد توجد في كثير من الناس بالطبع والحكمة الحاصلة باعتماد المخاطبات التي يحتاج فيها إلى تقوية الظنون في شيء ما أنه على غير ما هو عليه بكثرة سماع المخاطبات في ذلك والتدرب في احتذائها"^(٤١).

وفي تمييزه بين هاتين الاستراتيجيتين يقول حازم: "التمويهات تكون فيما يرجع إلى الأقوال، والاستدراجات تكون بتهيؤ المتكلم بهيئة من يقبل قوله، أو باستمالته المخاطب واستطافه له بتركيبته وتزيينه، أو باطوائه إياه لنفسه، وإحراجة على خصمه، حتى يصير بذلك كلامه مقبولا عند الحكم، وكلام خصمه غير مقبول"^(٤٢).

جدير بالإشارة هنا أن باسل حاتم كان قد وقف على استراتيجية في الحجاج المضاد Counter argumentation تعرف في التقليد البلاغي الغربي باسم "لعبة الولاء، الكاذب Strawman Gambit"؛ وذلك من خلال ما ذكره ابن وهب (وإن كان باسل حاتم قد نسب كلام ابن وهب خطأ إلى قدامة بن جعفر في قوله: وحق الجدل أن تبني مقدماته بما يوافق الخصم عليه". يقول باسل حاتم: "لما كان قصد المجادل هو أن يقود خصمه إلى قبول الدليل المطروح، فإن عرض الدليل الذي يؤخذ من قول الخصم نفسه، سوف يصبح - على نحو مؤكد - الطريقة الأعظم تأثيراً في إنتاج غايات المجادل. يعني المؤلف بالإشارة أن ذكر كلام الخصم، ليس بخلو جميلة من دوافع خفية: فمنتج النص يذكر كلام خصمه على نحو لا يفصح اعتقاده الراسخ فصحاً شديداً، حتى يجعل دفاع الخصم اللاحق عن موضوعه غير مؤثر. ثم، من يعرض محتوى الاقتباس من قوله في جو من الرفض المبالغ، حتى يفصح لثروته الفكرية"^(٤٣).

٢- النصوص المختارة ومكونات البنية الحجاجية

تبني الدراسة التطبيقية التالية على سبعة عشر نصاً حجاجياً: خمسة نصوص قديمة والأخرى من العصر الحديث. تختلف هذه النصوص في موضوعات الحجاج: موضوعات اجتماعية ومكاثبات رسمية، وموضوعات دينية، وفكرية، وأدبية، وسياسية. ومن تلك النصوص ما تمتزج

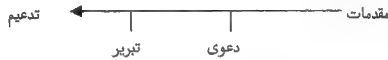
فيها الموضوعات وتتداخل، كالحجاج السياسي من منظورات دينية. أصحاب تلك النصوص مختلفون في أساليبهم ومشاربهم الثقافية ومنطلقاتهم الفكرية. يعطى ذلك كله فرصة أكبر لاستقاء معلومات أوفر عن تفاوت البنى الحجاجية بين تلك النصوص على نحو أو آخر، كما يفسح المجال لاستكشاف الوسائل المختلفة التي توسلت بها للإقناع والاستمالة.

وفيما يلي توصيف عام للنصوص المختارة ومكوناتها الحجاجية:

١- من قصة الكندي: احتجاج الكندي لخبلة (من قوله: تسمون من منع المال- إلى قوله: يجعل حظ الموسر أكثر وإن كان في كل شئ فوق أصحابه): (كتاب البخلاء للجاحظ ص ٧٨-٨١):

الدعوى (مذكورة): المال لمن حفظه، والحسرة لمن أتلفه. وإنفاقه هو إتلافه.

شكل الحجاج:



٢-٤ ثلاثة نصوص من رسائل إخوان الصفا:

النص ٢: في بيان أسباب اختلاف العلماء في الإمامة (٣٠/٤-٣٤).

الدعوى الرئيسية (مذكورة): جمع محمد ﷺ خصال النبوة وخصال الملك.

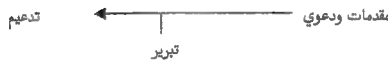
شكل الحجاج:



النص ٣: بعض أخلاق الملوك مضادة لخصال النبوة (٣٤/٤).

الدعوى الرئيسية (مذكورة): هي الدعوى السابقة.

شكل الحجاج:



النص ٤: في مسألة الجبر (٣٥/٤-٣٦).

الدعوى الرئيسية (مذكورة): ليس أحد من المخلوقين بقادر على شئ من الأشياء ولا عمل من الأعمال إلا ما أقدره الله عليه.

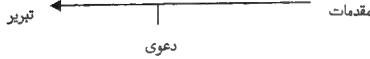
شكل الحجاج:



٥- كتاب عن الإخشيد إلى أرمانوس ملك الروم (جمهرة رسائل العرب ٤١٤/٤-٤٢٥).

الدعوى (مضمنة): الإخشيد لا تقصر منزلته عن منزلة من يكاثبه: أرمانوس.

شكل الحجاج:



٧-٦: نسان لطله حسين من كتابه (حديث الأريماء، ج٣):

النص (٦): القديم والجديد (٣١/٣-٣٦).

الدعوى (مذكورة): ليس للقديم أنصار، أى أن أنصار القديم ليسوا مخلصين فى نصرهم للقديم، أو أنهم يخدعون أنفسهم، م حين يظنون أنهم ينصرونه.

شكل الحجاج:



النص (٧): أحسن إلى وأنا مولاك (١٢٥/٣-١٣٠).

الدعوى (مذكورة): فلسفة الرافعى فى الجمال والحب (فى كتابه: "رسائل الأحنان فى فلسفة الجمال والحب") لا تفهم ولا تدل جملتها على شئ.

شكل الحجاج:

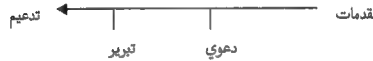


٩-٨: نسان لعباس محمود العقاد من كتابه (الفصول):

النص (٨): الفزل الطبيعى (ص٩٤-١٠١).

الدعوى (مذكورة): العشق فى طبيعته الأولى بعيد عن الرفق والسلاسة.

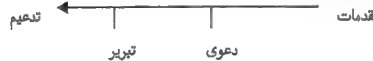
شكل الحجاج:



النص (٩): الأدب المصرى (ص١٠١-١٠٨)

الدعوى (مذكورة): التقدم فى الأدب تقدم فى الإحساس بالأشياء على ما هى عليه.

شكل الحجاج:



١١-١٠: نسان لإبراهيم عبد القادر المازنى من كتابه (حصاد الهشيم):

النص (١٠): الأدب ينهض فى عصور المشادة لا عصور اللين والأمن (ص٤٧-٥١).

الدعوى (مضمنة): العنوان السابق، هو الدعوى المضمنة والتي استخرجها الكاتب بنفسه، عنوانا لمقاله.



النص (١١): القدمات والمحدثون (٢٢٣-٢٢٩).

الدعوى (مضمنة): القدمات يتميزون بالبساطة.



١٣-١٢: نسان لخاله محمد خالد من كتابه (دفاع عن الديمقراطية):

النص (١٢): تجربتنا مع الديمقراطية. (ص ٣٠-٤١).

الدعوى (مضمنة): كان للديمقراطية وجود في بلادنا قبل ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢م.



النص (١٣): قضية تنتظر الفهم الصحيح (ص ١٧٥-١٨٩).

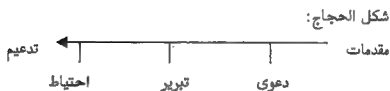
الدعوى (مذكورة): الإسلام دين ودولة.



١٥-١٤: نسان لمحمد زكي عبد القادر من كتابه (الله في الإنسان):

النص (١٤): التعدد في حياة الإنسان (ص ١١-١٥).

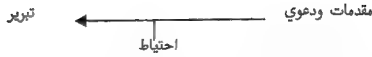
الدعوى (مذكورة): حياة الإنسان عملية معقدة متعددة.



النص (١٥): من الألم ينبع كل شيء عظيم (ص ١٤٨-١٥٣).

الدعوى (مذكورة): من الألم ينبع كل شيء عظيم.

شكل الحجاج:



١٦-١٧: نسان للدكتور مصطفى محمود:

النص (١٦): الحب القديم من كتابه "الإسلام في خندق" ص٧-١٣).

الدعوى (مذكورة): الدين - في حقيقته - هو الحب القديم الذى جعلنا به إلى الدنيا.

شكل الحجاج:



النص (١٧): أنشودة الأمل (من كتابه "كلمة السر" ص١٥-١٩).

الدعوى (مذكورة): الدنيا لم تعد هى الدنيا ولا الناس هم الناس.

شكل الحجاج:



تأمل النصوص المختارة وأشكالها الحجاجية يتيح لنا استنتاج ما يلي:

١- الشكل الأشيع للنص الحجاجى العربى المكتوب هو النص الذى يبدأ بالمقدمات فالدعوى فالتبرير. وربما اقتصر النص على ذلك كما رأينا فى النص الخامس. ولكنه فى أكثر الحالات يتجاوز تلك العناصر الثلاثة إلى التدعيم، وفى حالات غير قليلة يتجاوزها إلى الاحتياط والتدعيم جميعاً.

٢- المؤلف أن يبدأ النص الحجاجى بالمقدمات، ولكن ينذر جداً أن تشغل الدعوى الموقع المؤلف للمقدمات، وهذا ما لم نره إلا فى نصين اثنين: أحدهما قديم لإخوان الصفا (النص٣)، والآخر معاصر لمصطفى محمود (النص ١٧).

٣- الشكل الحجاجى الأشيع فى النص العربى هو الشكل التالى:



وهو شكل يتسم بالمنطقية التى تعد أس الحركة الحجاجية المتنامية مترابطة العناصر. ترتبط الدعوى منطقياً بالمقدمات. ويحرص الكاتب لجعل خطابه مقنعاً ومستميلاً على التبرير والتعليل. ويستخدم دعائم لا يخفى ثراؤها.

٤- ربما اتخذت الدعوى فى النصوص الحجاجية المعاصرة عنواناً للنص. يعكس هذا - على الأقل - وعى الكاتب القوى بقضيته التى يدافع عنها.

٥- ربما ضمنت الدعوى، ولكنها تذكر فى أكثر الأحيان فى هيئة منطوق واحد أو أكثر.

٦- يبنى النص الحجاجى عادة على دعوى رئيسية واحدة، سواء أكانت مذكورة أم مضمنة. ويلاحظ هنا أن الكاتب يعبر أحياناً عن هذه الدعوى الواحدة فى أكثر من موضع من النص. هذا ما تجده مثلاً فى النص ١٧ (أنشودة الأمل للدكتور مصطفى محمود). وفى هذا النص ذكرت الدعوى

فى أوله: "الدنيا لم تعد هى الدنيا ولا الناس هم الناس". (كلمة السر ص ١٥)، ثم ذكرت مرة أخرى بعد التبرير فى تغيير صياغى طفيف: "إنها الدنيا لم تعد هى الدنيا، والناس ما عادوا هم الناس الذين تعرفهم" (كلمة السر ص ١٦).

٧- فى أكثر الحالات يلحق الكاتب تبريره بالتدعيم، والتدعيم- فى أكثر الحالات- أدلة منطقية وشواهد وأمثلة تدعم صحة الدعوى. الدعوى نتيجة الحجاج. هى المقولة التى تقدم لاستمالة الآخرين. قد تذكر وقد تضمن. هى مقولة شاملة أحياناً، وتكيف درجة عمومها أحياناً أخرى. من عبارات التكيف: من الممكن، من المؤكد إلخ. فى حالات غير قليلة، يدخل الاحتياط إلى الحجاج، حتى يكون أساساً للقول بمقبولية الدعوى أو عدم مقبوليتها. والتبرير إبانة عن المبدأ العام الذى يبرهن على صلاحية الدعوى فى علاقتها بالمقدمات. ويدعم التبرير الدعمة (أو التدعيم). والتدعيم كل مادة يقدمها المجادل ليزيد من تصديق المخاطب لمقدماته وتبريره، ومن ذلك - كما أشرت- الأدلة المنطقية، والشواهد الخاصة، والإحصاءات إلخ. وغنى عن البيان أن مقدمات الحجاج مكون أساسى، من حيث إنها تقارير عن أناس، أو أحوال، أو أفعال. وينبغي لها أن تصلح لبلوغ الدعوى.

٨- قد تتفرع عن الدعوى الرئيسية دعوى ثانوية. فى النص ١٥ ("من الألم ينبع كل شئ عظيم" لمحمد زكى عبد القادر تفرعت عن الدعوى الرئيسية دعوى أخرى ثانوية هى قول الكاتب: "لألم إذن فى حياتنا معنى وقيمة" (ص ١٥٢). وهى دعوى ثانوية لسببين: (أحدهما) أن التبرير فى النص ينصرف إلى الدعوى الرئيسية.

(والآخر) أن محور الدعوى الثانوية هو نفسه، محور الدعوى الرئيسية، وهو "قيمة الألم". لو لم تكن الدعوى الرئيسية: " من الألم ينبع كل شئ عظيم"، ما كانت الدعوى الثانوية "لألم فى حياتنا معنى وقيمة".

٩- إثبات الكاتب صحة رأيه أو معتقده بإزاء رأى الآخر أو معتقده وسيلته للتدعيم. وللتدعيم وجوه ثلاثة: التدعيم بالدليل Evidence، والتدعيم بالقيمة Value، والتدعيم بالمصادقية Credibility.

(أولاً) التدعيم بالدليل: موقف الحجاج الأيسر والأشيع هو - كما يذكر ريك وسيلرز - تقديم إفادة Statement تحظى بموالة المخاطب. وربما طور المخاطب الحجاج بسؤال أو بدعوى مضادة:

● المتكلم: لا تخف هنا على سيارتك!

المخاطب: ولماذا؟

● المتكلم: الجو حار اليوم!

المخاطب: لكنك ليس حاراً كالأمس^(١٦).

ولكن الكاتب يطور حججه بإضافة مادة مدعمة لدعوته على نحو يجعل القارئ موالياً لتلك الدعوى، وهو ما يسمى بالدليل.

فى النص الحجاجى العربى، نرى للمادة المدعمة أو الدليل أنماطاً شتى، من أهمها:

(أ) أدلة تاريخية: وهى من التاريخ الأدبى فى حجاج أدبى المحور (كما نرى فى نصى المازنى).

(ب) شواهد خاصة: وذلك كأحدثة "الخرسوس" التى يرويها طه حسين (فى مقاله: القديم والجديد ص ٣٢) عن الشيخ المهدي، وكان يخاطب بائع الشراب بما لا يفهمه. أراد طه حسين الاستدلال بهذه الأحادثة على ما يقع فيه بعض أنصار القديم من تكلف لفة لا تناسب عصرهم.

وهناك نوع خاص من الشواهد الخاصة، يسميه ريك وسيلارز باسم "المثال الافتراضي أو النظري Hypothetical example"، وهو الذى يستخدم عندما لا تصلح الأمثلة الحقيقية real examples^(١٧).

لعل من هذا النوع ما نجده عند طه حسين بخاصة. وأسوق نموذجاً على ذلك قوله فى سياق تمييزه للرافعى بين النقد والثناء الخالص: "كن عاقلاً، وأعلم أن الثناء الخالص الذى لا يشوبه النقد، إنما هو كالماء أذيب فيه كثير من السكر، وتوشك إن أسرفت فى شربه أن يأخذك الغثيان. وخير لك وأصلح لصحتك أن تضيف إلى هذا الماء والسكر عنصراً ثالثاً يحول بينك وبين القى. فما كان لك ولا للناس نفع قليل أو كثير فى أن تقى لهم من حين إلى حين رسائل أحزان أو شيئاً يشبه رسائل أحزان"^(١٨).

ويعى كاتب الحجاج أثر الشواهد والأقضية وضرب الأمثال فى دعم دعواه. وهو يعبر عن ذلك تعبيراً فى حالات غير قليلة. من النصوص المختارة ما نرى فيها ذلك، كقول إخوان الصفا: "وعلى هذا القياس"^(١٩)، أو "وعلى هذا المثال"^(٢٠). ومن ذلك أيضاً قول المازنى: "والآن، فلننس لك الأمثال لتوضح ما نعى"^(٢١).

جدير بالإشارة أن بعض القدماء قد اتفقوا إلى علاقة المثل بالحجاج. ومنهم ابن وهب. يقول ابن وهب عن ضرب الحكماء والعلماء والأدباء للأمثال: "وإنما أرادوا بذلك أن يجعلوا الأخبار مقرونة بذكر عواقبها، والمقدمات مضمومة إلى نتائجها"^(٢٢). ويقول: "المثل مقرون بالحجة"^(٢٣).

ويشرح مقولته هكذا: "ألا ترى أن الله - عز وجل - لو قال لعباده: "إنى لا أشرك أحداً من خلائقى فى ملكى، لكان ذلك قولاً محتاجاً إلى أن يدل على العلة فيه، ووجه الحكمة فى استعماله، فلما قال: (ضرب لكم مثلاً من أنفسكم هل لكم من ما ملكت أيما نكم من شركاء فيما رزقناكم فأنتم فيه سواء تخافونهم كخيفتكم أنفسكم)" (الروم ٢٨) كانت الحجة من تعارفهم مقرونة بما أراد أن يخبرهم به من أنه لا شريك له فى ملكه من خلقه، لأنهم عالون بأنهم لا يفرون أحداً من عبيدهم على أن يكون فيما ملكوه مثلهم، بل يأنفون من ذلك ويدفونوه، فالله - عز وجل - أولى بأن يتعالى عن ذلك"^(٢٤).

(ب) التدعيم بالقيمة: والقيمة مفهوم يستخرج مما يقوله الناس، ومما يفعلونه، ومما تبنيه المجادلات. فى ضوء دراسة ريك وسيلارز للتدعيم بالقيمة، يمكن أن نرى الملاح التالفة للتدعيم بالقيمة فى الخطاب الحجاجى العربى:

(أولاً) القيمة معيار للقول بالجودة أو الرداءة. قد تذكر القيمة، وقد تضمن، ولكن تضمينها يقع فى حالات كثيرة جداً:

● من تضمين القيمة عند تدعيم التعليل، ما نراه فى غير موضع من نصوص طه حسين بخاصة، كقوله: "وما رأيك فى رجل يفلسف فى الجمال والحب، أى يضع نفسه، بين الفلاسفة، بل بين كبار الفلاسفة، فلم يفلسف منهم فى الجمال والحب إلا قليل. ثم لا تمنعه فلسفته أن يكون طفلاً، فيتحدانى ويطلب إلى أن أكتب كتاباً ككتابك، أو كفضل من كتابك، أستغفر الله"^(٢٥).

يعول الكاتب فى تدعيمه هنا على قيمة صدق الكاتب/ الإنسان مع نفسه، فى الفعل، وهو يعتمد على قدرة المخاطب على تعيين هذه القيمة المضمنة من خلال سياق الحجاج السابق.

● ومن التصريح بالقيمة قول خالد محمد خالد: "ولا جدال فى أن قضايا السياسة ومشكلاتها ومتطلباتها فى الذروة من دواعى الاهتمام وحوافز المشاركة. فأى مسلم يعطى لهذه

الاهتمامات وتلك المشاركة ظهره يكون قد حق عليه قول الرسول الكريم "من لم يهتم بأمر المسلمين فليس منهم"^(٩٦).

القيمة المصريح بها هنا هي قيمة اهتمام المسلم الحقيقي بقضايا السياسة، وهي وسيلة الكاتب في تدعيم تبريره دعوى كون السياسة في الإسلام عبادة.

(ثانياً): تحدد النظرية الحاجابية المعاصرة للقيمة نمطين اثنين: القيمة الوسيطة terminal value والقيمة الغاية terminal value . الأولى تضع إفادة عما هو ذو قيمة. والأخرى توجه الناس إلى الوضع الذي يتغياه المتكلم^(٩٧).

يبدو من تأمل عينات الدراسة أن خطاب الحجاج العربي يميل إلى القيمة الغاية ميلاً أقوى. وهذا أمر مهم؛ وذلك أن القيمة الغاية أقوى تأثيراً في الحصول على مستوى من الموالاة adherence يجعل المستقلين يغيرون من سلوكهم.

من النمط الأول قول العقاد: "ونعتقد أنه ليس أعون لنا على فهم طبيعة العشق الصادق من الالتفات إلى نقطة واحدة: وهي علة استئثار الرجل بالفرز دون المرأة"^(٩٨). ومن النمط الثاني قوله: "وإنما الحرى بأن يدعى تقدماً مثيراً للتقدم في الإحساس بالأشياء على ما هي عليه"^(٩٩).

(ثالثاً): يعتمد خطاب الحجاج العربي في تدعيم التبرير اعتماداً جوهرياً على القيم التي يكون فيها تمسك الناس بها قوياً أو التي تتسم بالشمولية بسبب موالاة كثير من الناس لها. مثال ذلك "قيمة التغير" التي يعتمد عليها طه حسين في قضية "القديم والجديد"، أو "قيمة الجمع في الإسلام بين الدين والدولة" التي اعتمد عليها خالد محمد خالد في دفاعه عن الديمقراطية، وهي قيمة تكسب موالاة نسبة كبرى من الناس، أو "قيمة الحب" التي اعتمد عليها مصطفى محمود في الكشف عن المفهوم الحقيقي - من وجهة نظره - للدين.

القوة والشمولية من العوامل المساعدة على تعيين القيم السائدة في حضارة أو مجتمع. في خطاب الحجاج العربي، نرى عاملاً آخر مهماً، هو منزلة الأشخاص الذين يدعون هذه القيمة أو تلك. إن اقتناع القارئ وإعطائه مولاته لمثل قول مصطفى محمود: "وأرى أننا مطالبون اليوم أكثر من أي يوم مضى بالعودة إلى روح الإسلام وإلى نبهه الشامل إلى فضائل الحب والرحمة والمودة والتقوى وسعة الصدر مع الخصوم"^(١٠٠)، الاقتناع والموالاة يعتمدان على منزلة الشخصية التي تدعم قيمة ما تطالب به الناس، خاصة أنها صادقة في مطالبتها، وأنها بريئة فيما تطالب به من أي نفع أو مصلحة خاصة.

(ج) التدعيم بالمصادقية: والمصادقية عامل مهم في الحجاج. في ضوء تحديد ريك وسيلارز لأنواع المصادقية^(١٠١)، يمكننا أن نستنبط من نصوصنا الحجاجية المختارة ما يلي:

(أولاً): قلما يلجأ الكاتب إلى المصادقية المباشرة؛ وذلك أنه قلما يقدم عن نفسه، إفادات مباشرة قصد زيادة قابليته للتصديق، إنما ينصرف همه - في المقام الأول - للالتماس للعلل المقنعة. كان أكثر كتاب عينات الدراسة اعتماداً على المصادقية المباشرة طه حسين وخالد محمد خالد. يؤكد طه حسين للرافعي نزاهته في نقده قائلاً: "ولقد نقدت الناس من قبل الرافعي فلم أصانهم ولم أرفق بهم"^(١٠٢).

ويقول خالد محمد خالد في سياق احتجاجه لاحتجاً إلى الديمقراطية وترحيب الإسلام بها: "واعلموا يا من تطالعون هذه السطور أنني - والحمد لله - في هذه القضية بالذات برئ الصدر من الغرض، فلا أنا صاحب حزب، ولا عضو في حزب، وليس في نيتي أن أكون كذلك .. ثم وائي إن مارست السياسة "فكراً" فإني لا أمارسها "عملاً"، ومن ثم فلا مطمح لي مهما ضل في أن أكون عضواً في برلمان، ولا عضواً في وزارة، ولا رجلاً من رجال السياسة، ولا الهواة منهم ولا المحترفين"^(١٠٣).

(ثانياً): اعتماد الخطاب الحجاجي. العربي على المصادقية الثانوية (وهي التي تتأتى من ربط مصادقية شخص آخر بالحجاج) أقوى كثيراً جداً من اعتماده على المصادقية المباشرة. ربما يرجع هذا إلى أن كاتب الحجاج العربي يتجانب عن أن يقدم عن نفسه، إفادات تاركاً ذلك لنص الخطاب وفهم المخاطب.

أمام مصادقية الآخر هنا فجئنا للرسول في حديثه، أو الحكماء في أقوالهم (مثل هذا الذي روى عنه محمد زكى عبد القادر أنه لما سئل: من معلمك في الحياة؟ قال: "الألم"^(١٠)) أو ذوى الخبرة في شأن؛ كالكندى في شأن البخل والحرص على المال، حينما استدلت إسماعيل بن غزوان بكلامه على حكمته وحضور حجته^(١١).

(ثالثاً): من الطبيعي أن يكون اعتماد الخطاب الحجاجي العربي على المصادقية المباشرة أقوى من الاعتماد على النوعين السابقين جميعاً؛ وذلك أن المصادقية المباشرة تصدر عن تطوير التكلم حجاجه بطريقة ما تجعله قابلاً لأن يصدق. الكاتب هنا صاحب الحجاج، وهو الذى يطره بكلامه له هو في الأساس.

(رابعاً): وما يؤثر في مصادقية الخطاب ما يعرفه المستقبل عن مصدره. يميل الناس إلى تصديق يرونها أكفأ وأمناء. في ضوء خلاصة بحث المصادقية في النظرية الحجاجية المعاصرة التي قدمها ريك وسيلارز في أربع عشرة مسألة، يمكن أن نستنبط من نصوص الدراسة ما يلي:

١- يتمتع أصحاب تلك النصوص جميعاً بكفاءة حجاجية في صناعة العلل وبأمانة في عرض موضوع الحجاج.

٢- أصحاب تلك النصوص جميعاً من الرجال. ويلاحظ أن قابلية تصديق الرجال أقوى من قابلية تصديق النساء، يستثنى من هذا بالطبع أن تكون المرأة جذابة جسدياً وعقلياً.

٣- سمعة أصحاب تلك النصوص مناسبة لطبيعة خطابهم الحجاجي، فكل منهم من أهل الاختصاص في مجال حجاجه الموضوعي.

٤- للإفادات التي قدمها بعضهم عن ذاته، على نحو ما رأينا عند طه حسين وخالد محمد خالد، أثر في زيادة قابلية تصديقهم.

٥- لا يستطيع مستقبلو تلك النصوص الحكم على سلامة نية أصحابها، ولكن نسيج النصوص اللغوي وسياقاتها التاريخية والحضارية تبرهن على سلامة نية أصحابها؛ فالغاية تعيين الحقيقة على حسب ما يروونه - أكثر من إحراز نصر على خصم أو معارض.

٦- لا شك أن أصحاب تلك النصوص يستندون في مصادقيتهم إلى التحقق - إلى حد ما - من كنه قيم قرائهم أو مستمعهم أو طائفة منهم على الأقل.

٧- مصادر التدليل الأقوى سلطة تزيد من المصادقية. نرى ذلك مثلاً في المقارنة بين النص القرآني والمثل.

٨- جودة تنظيم الخطاب تزيد من المصادقية. وهذه السمة مشتركة بين جميع عينات الدراسة، على تفاوت فيهما بينها. وهو تفاوت يبدو مثلاً من مقارنة نص رسالة الإخشيد بنص لمصطفى محمود.

٩- يبدو أن تدفق العبارة في نصوص مصطفى محمود مثلاً، وإخراجها في هيئة صرخات عالية متعاقبة خالية من التكلف أو التائق في نظام السبك، تزيد - فيما نرى - من مصادقيته.

١٠- وتشارك نصوص الدراسة في سمة أخرى، هي أنها تبنى جميعاً على لغة غير متعنتة، ولا يظهر فيها تشبث التكلم برأيه، مما يزيد من مصادقيتها وحركيتها. وتناى وفرة أساليب القصر

ودوال الاعتقاد في نصوص كاتب كالعقاد، تنأى - فيما أحسب - عن أن تكون مظهرًا لتعنّت أو تشبّه بالرأى؛ وذلك أنها - بالأحرى - سمة أسلوبية تسمح بها العربية آلية للتعبير عن وثوق المتكلم بمعتقده قبل مستمعيه.

٣- وسائل الإقناع

يمكن التمييز بين نوعين من وسائل الإقناع في النص الحجاجي العربي، وهي: الوسائل المنطقية - الدلالية، والوسائل اللغوية. ولا شك في أن التفاعل بين تلك الوسائل جميعاً وأنماطها المختلفة في أداء الوظيفة الإقناعية هو الأمر الطبيعي. وليست معالجة كل نوع منها على حدة إلا قصداً إلى بيان صورته وهيئاته البنائية والدور الخاص الذي يشغله في تلك الوظيفة العامة.

أ) الوسائل المنطقية - الدلالية:

العلاقات النصية التي يقيّمها سياق النص الحجاجي - من خلال عرضه على مفهوم النص العام - هي على علاقات الدعوى أو النتيجة. ويشترط - من المنظور الدلالي - أن يرتبط بمحتوى المقدمات^(١). ويمكن أن نميز في النص الحجاجي العربي بين الوسائل المنطقية - الدلالية التالية:

١/ القياس المنطقي

القياس المنطقي بنية أساسية في كل خطاب حجاجي، ومن ثم يعيره الباحثون الاهتمام الأكبر. في البيان الأول من برهان ابن وهب، وهو الاعتبار، يذكر القياس. القياس في اللغة: التمثيل والتشبيه. ولا يجب القياس إلا عن قول متقدم، فيكون القياس نتيجة ذلك. ربما كان هذا القول في اللسان العربي مقدمة أو مقدمتين أو أكثر على قدر ما يتجه من أفهام المخاطب. ولا يجب قياس عند المناطقة إلا عن مقدمتين، لإحداهما بالأخرى "تعلق"^(٢).

ويرى إخوان الصفا أن وضع العقلاء للقياسات يصير داعياً إلى طلب الحجة عند خصمائه، ويكون سبباً لفوص النفوس في طلب المعاني الدقيقة ووضع القياسات واستخراج النتائج، وتكون سبباً ليقظة النفوس، وانتباهها لها من السهو^(٣).

أهم ما في كلام ابن وهب إشارته إلى التعلق بين المقدمتين في القياس، وارتباط عدد المقدمات بقدر ما يتجه من أفهام المخاطب. أما أهم ما في كلام إخوان الصفا، فهو أثر القياس في يقظة النفوس وانتباهها. المخاطب مؤثر في بنية القياس ومتأثر به في آن معاً. التعلق بين المقدمات للوصول إلى نتائج والتركيز على المخاطب أو المستمع هما الأمران الأهم في مبحث القياس المنطقي في النظرية الحجاجية المعاصرة؛ فالقياس المنطقي Syllogism وسيلة منطقية من وسائل التعليق بين الأقوال Statements. في القياس المنطقي يصبح أحد القولين مرتبطاً بالآخر عن طريق تعليقهما بقول ثالث يمثل طبقة من الموضوعات أو المفاهيم أعلى من القولين الآخرين. وما ينتج عن ذلك هو "المعادل الحجاجي argumentative equivalent" لما يسمى بـ "الاستدلال deduction" عند المناطقة^(٤).

يفهم القياس المنطقي فهماً أفضل في ضوء تأمل كيفية فهم عالم المنطق له. القياس المنطقي التقليدي هكذا:

كل الناس قانون

سقراط إنسان

سقراط فان

لهذه البنية ثلاثة أقوال: الأول المقدمة المنطقية الكبرى major premise والثاني المقدمة المنطقية الصغرى minor premise. والثالث النتيجة Conclusion. ليس المول عليه العدد؛ فلا بد لبناء قياس منطقي من وجود تعلق دلالي منطقي بين الأقوال الثلاثة، وذلك بأن تكون المقدمة

الصغرى منضوية تحت الطبقة أو المفهوم الذى تقدمه المقدمة الكبرى، وهو ما يتضح من القياس التقليدى السابق.

وظيفة القياس المنطقى فى الخطاب الحجاجى هى الانتقال مما هو مسلم به عند المخاطب — أى المقدمة الكبرى — إلى ما هو مشكل؛ أى إلى النتيجة. يقول وليم برانت: "إذا لم يقبل المخاطب المقدمة الكبرى كان الحجاج — إذ ذاك — سدى"^(١٧٦).

يدلنا فحص عينات الدراسة على أن القياس المنطقى من البنى المنطقية — الدلالية المهمة فى النص الحجاجى العربى، ولعله الأهم على الإطلاق.

من أمثلة القياس المنطقى فى تلك العينات ما يلى:

- يقول الكندى فى سياق احتجاجه لبخله: "فالمال لن حفظه، والحسرة لن أتلفه. وإنفاقه هو إتلافه، وإن حسنتموه بهذا الاسم وزينتموه بهذا اللقب"^(١٧٧).

يمكن تصوير القياس المنطقى فى القطعة السابقة على النحو التالى:

(المقدمة الكبرى): الحسرة لن أتلف المال.

(المقدمة الصغرى): إنفاق المال هو إتلافه.

(النتيجة): الحسرة لن أنفق المال.

- ويقول إخوان الصفا فى سياق الاحتجاج للعلاقة بين خصال النبوة والإمامة والملك: "والكلام فى خصال الإمامة قبل معرفة خصال النبوة وقبل معرفة خصال الملك وشرائطه والفرق بينهما كلام على غير أصله. وكل كلام على غير أصل هذيان لا تحقيق له"^(١٧٨).

يمكن تصوير القياس المنطقى فى القطعة السابقة على النحو التالى:

(المقدمة الكبرى): كل كلام على غير أصل هذيان.

(المقدمة الصغرى): الكلام فى خصال الإمامة قبل كلام على غير أصله.

(النتيجة): الكلام فى خصال الإمامة قبل هذيان.

فى النص الحجاجى المعاصر يعتمد الكاتب على القياس المنطقى أحياناً، لا سيما طه حسين. من نماذجه عند طه حسين قوله عن أنصار القديم: "وإذا فهم بين اثنين: إما أن يكونوا صادقين حين يكون القديم ويحرصون عليه، فهم يحيون حياتهم كارهين ويأخذون بلذاتها ويحتملون آلامها دون أن يكون لهم فى شئ من ذلك رأى. فإن كانوا كذلك فهم خالقون بالرحمة والعطف والإشفاق. وكيف لا ترحم من يحيا راغماً ويلذ راغماً ويألم راغماً"^(١٧٩).

يمكن اختزال القضايا فى القطعة السابقة إلى الشكل التالى:

(المقدمة الكبرى): من يحيا حياته كارهاً خالق بالرحمة.

(المقدمة الصغرى): أنصار القديم (صادقين) يحيون حياتهم كارهين.

(النتيجة): أنصار القديم خالقون بالرحمة.

يدهى أن كاتب الحجاج لا يعرض أقواله دائماً فى الصياغة والترتيب الباشرين كالنموذج القياسى التقليدى، بل كثيراً ما يخالف فى الترتيب ويزيد فى العبارة بأحد الأقوال. وربما توزعت

أقوال القياس على مساحات شتى من النص. ولكن القارئ الذى ينبغي له أن يبذل مع النص الحجاجى جهداً خاصاً، لن يعسر عليه معرفة الصلات بين تلك الأقوال وإن تضاءلت. من ذلك مثلاً ما وقع فى نص للمازنى، هو مقال "القدماء والمحدثون". الجملة الأولى من الفقرة الأولى من النص هى: "البساطة من مظاهر الصحة والاستقامة فى الإحساس والنظر"^(٧٧). العلاقة بين الجملتين تقدم لنا القياس المنطقى التالى:

(القدمة الكبرى): البساطة من مظاهر الصحة والاستقامة فى الإحساس والنظر.

أ/ القياس المضمّر

القياس المضمّر Enthymeme أحد أنواع القياس المنطقى. معيار القياس المضمّر أنه قياس محذوف المقدمة، وهى عادة المقدمة الكبرى^(٧٨). عندما نقول: "الوطن جدير بالولاء لأنه يساعد على تربية المرء"، سوف يستلزم القياس المنطقى الكلى القياس المضمّر التالى:

(القدمة الكبرى): [مضمرة]: كل شئ يساعد على تربية المرء جدير بالولاء.

(القدمة الصغرى): [مذكورة]: وطن المرء يساعد على تربيته.

(النتيجة): وطن المرء جدير بالولاء.

غنى عن البيان أن المقدمة المحذوفة سوف تبني على القولين الآخرين وقد وصل أحدهما بالآخر على نحو مناسب.

من أمثلة القياس المضمّر قول طه حسين فى سياق احتجاجه لرأيه فى الرافعى رمزاً لأنصار القديم: "فلذا كان لى أن أقدم إليه وإلى أمثاله من الناس الذين يعشقون القديم على غير علم به ولا فهم صحيح له نصيحة، فهى أن يصدقوا حين يكتبون، فقد كان القدماء صادقين حين يكتبون، ومن هنا فهمنا القدماء"^(٧٩).

يمكن عرض القياس المضمّر فى القطعة السابقة على النحو التالى:

(القدمة الكبرى): [مضمرة]: يفهم الكاتب حين يكون صادقاً فيما يكتب.

(القدمة الصغرى): [مذكورة]: كان القدماء صادقين حين يكتبون.

(النتيجة): [مذكورة]: ومن هنا فهمنا القدماء.

أشير هنا إلى دور الاستنباط فى القياس المضمّر، حين يمتد الكلام شيئاً ولا يكون سبيل تقدير الطبقة الكبرى فى المقدمة الكبرى إلا بالاستنباط. من ذلك ما نجد فى قوله طه حسين عن الرافعى أيضاً من النص السابق، نفسه، : "ستضحك حين تقرأ هذا الفصل، فترى الرافعى قد انتهى به الغرور والمجب إلى حيث خيل إليه أنه أغضبني، وأنى كنت أسمع كلامه فتبتلعني ثيابي، وأنى اقتلعت نفسى من المجلس اقتلاعاً، بل فررت منه مرتين: تركته عند "عزى" مرة وفررت إلى "هيكل" فتبعتني، فتركت له "السياسة" كلها. وأخطأ حين فسر هذا الاقتلاع بأنه أثر الخوف أو ما يشبهه. ولو فسره. بشئ آخر يشبه استئصال الظل واستبطاء الحركة لوفى بعض الصواب. وأخطأ حين قرر أن ثيابي كانت تبتلعني، ومم تبتلعني ثيابي؟!"

لقد يكون من الحق على الرافعى لو أنصف نفسه، أن يعلم أنى من قوم قد بلوا السفهاء فأحسنوا بلاءهم وصبروا لهم واحتملوا منهم شراً كثيراً لا ضجرين ولا متحرجين ولا مستخفين فى ثيابهم"^(٨٠).

يمكن تصوير القياس المضمّر فى القطعة السابقة على النحو التالى:

(القدمة الكبرى): [مضمرة]: السفهاء من فسروا اقتلاعى من المجلس بأنه أثر الخوف.

(المقدمة الصغرى): [مذكورة]: فسر الرافعي اقتلاعي من المجلس بأنه أثر الخوف.

(النتيجة): [مذكورة]: الرافعي سفيه (أو أحد هؤلاء السفهاء).

يبدو القياس المضر في مثل هذه الحالة آلية منطقية للوصول إلى نتيجة أو غرض يشبه ما يسمى بالتعريض للبقيا. والتعريض للبقيا آلية في الخطاب يمثل لها القدماء بتعريض الله بأوصاف المنافقين وإمساكه تسميتهم إبقاء عليهم وتألفاً لهم^(٣٧).

يستوجب القياس المضر حضوراً يقطاً للقارئ مع النص، يستنبط له من سياق الحجاج مقدمته المحذوفة. نضرب مثلاً آخر على ذلك قول المازني: "المذهب القديم لا يعول على حجة ولا يستند إلى عقل؛ فكان وما يزال حسبه من المقاومة الاعتماد على الجهل الفاشي وعلى غفلة النفوس وعلى اعتياد الجماهير الطريقة القديمة"^(٣٨).

يمكن تصوير القياس المضر في هذه القطعة على النحو التالي:

(المقدمة الكبرى): [مضرة]: الاعتماد على الجهل الفاشي وعلى غفلة النفوس .. ليس حجة ولا يستند إلى عقل.

(المقدمة الصغرى): [مذكورة]: المذهب القديم يعتمد على الجهل الفاشي وعلى غفلة النفوس.

(النتيجة): [مذكورة]: المذهب القديم لا يعول على حجة ولا يستند إلى عقل.

يتضح مما سبق وفرة إضمار المقدمة الكبرى. حتى صار ذلك معيار القياس المضر المألوف. ولكن قد تضرر المقدمة الصغرى. نضرب مثلاً على ذلك من عينات الدراسة قول طه حسين في سياق احتجاجه لرأيه في العلاقة بين "القديم والجديد". وهل من سبيل إلى أن نفرغ من مثل هذه المسألة؟ فقد رأينا في فصل مضى أنها مسألة تلازم الأمم الحية، وتلازمها لأنها حية، إذ كانت الحياة بطبيعتها تطوراً وكان التطور بطبيعته انتقالاً من حال إلى حال^(٣٩).

ينبغي للقياس المضر فيما سبق أن يبدو على النحو التالي:

(المقدمة الكبرى): [مذكورة]: القديم والجديد مسألة تلازم الأمم الحية.

(المقدمة الصغرى): [مضرة]: مصر أمة حية.

(النتيجة): [مضرة]: القديم والجديد مسألة تلازم مصر.

في القياس المنطقي لا بد من قبول المخاطب للمقدمة الكبرى وإلا كان الحجاج عبثاً، وفي القياس المضر يسلم المخاطب جدلاً بتلك المقدمة. القياس المنطقي والقياس المضر هما الشكلا المنطقيان الأهم في الخطاب الحجاجي العربي.

٣/ القياس المتدرج

القياس المتدرج Sorites — شأنه شأن القياس المنطقي — شكل من أشكال تحديد العلاقات المنطقية — الدلالية بين الأقوال وما تعبر عنه من قضايا. يعد القياس المتدرج امتداداً معقداً للتعليق القائم على القياس المنطقي؛ وذلك بأن تتصل بعض مجموعات القياسات المنطقية ببعض، حتى تؤدي إلى نتيجة هي المقدمة الكبرى لنتيجة أخرى لاحقة^(٤٠).

يمكن أن نضرب مثلاً توضيحياً على القياس المتدرج فيما يلي:

كل السائرين للموضة متحررون من القيود.

كل المتحررين من القيود مزعزون.

كل المزعزين مرضى عقلياً.

كل المرضى عقلياً فى حاجة إلى التعاطف.

كل المساييرين للموضة فى حاجة إلى التعاطف

يلاحظ فيما سبق أن المقدمتين الأوليين تقودان إلى نتيجة صالحة: "كل المزعزين مرضى عقلياً"؛ وذلك أن التعبير "محررون من القيود" موزع على المقدمة الصغرى: "كل المساييرين للموضة مززعون"، وهذه هى المقدمة الكبرى غير المعبر عنها والتي تقود مع القول الثالث: "كل المزعزين مرضى عقلياً"، إلى نتيجة أخرى جديدة: "كل المساييرين للموضة مرضى عقلياً" وهى نتيجة ترجع بدورها إلى المقدمة الكبرى التى كان القول الرابع مقدمتها الصغرى، وكان القول الخامس نتيجة القياس المنطقي الضمنى والاستنتاج المتدرج الكلى.

تبرهن المعينات على أن طه حسين أكثر الحجاجيين اعتماداً على القياس المتدرج. من أحد النصين المختارين له، وهو "القديم والجديد" يقول فى سياق عرضه للخلاف الدائر بين أنصار القديم والجديد فى الأدب: "نريد أن نفرغ من مسألة القديم والجديد إنها مسألة تلازم الأمم الحية، وتلازمها لأنها حية؛ إذ كانت الحياة بطبيعتها تطوراً وكان التطور بطبيعته انتقالاً من حال إلى حال، وكان هذا الانتقال نفسه، موجوداً للخلاف بين جديد طارئ وقديم زائل. فليس للجديد بد من أن يجاهد ليظهر ويستأثر بالحياة، وليس للقديم بد من أن يجاهد قبل أن يزول ويفقد سلطانه على النفوس"^(٧٩).

يمكن تصوير النقطه السابقة فى نسق القياس المنطقي المتدرج على النحو التالى:

- القديم والجديد مسألة تلازم الأمم الحية، لأنها حية.
- الحياة تطور.
- التطور انتقال.
- الانتقال موجود للخلاف بين قديم وجديد.
- الجديد لابد له من أن يجاهد (ليظهر). والقديم لابد له من أن يجاهد (قبل أن يزول).
- القديم والجديد مسألة جهاد بين الزوال والظهور.

غنى عن البيان أن كاتب الحجاج لا يشغل نفسه، دائماً بأن يجعل أقواله مقيدة بقالب القياس المنطقي المتدرج التقليدى. ربما ظهرت أقواله على هذا النحو، وربما تحررت فى نسق النظم بعض الشيء- على نحو ما رأينا فى النقطه السابقة- من غير أن يفسد المحتوى الذى تؤسس عليه البنية الأساسية لهذا النوع من القياس المنطقي.

يمتد القياس المتدرج غالباً إلى عدة أقوال، ولكنه قد يبني على عدد محدود من الأقوال أحياناً على حسب ما يوصل إلى النتيجة التى يريدتها المتكلم. القياس المتدرج التالى قياس غير ممتد؛ لأنه يقدم قولين اثنين فقط، ثم ينتهى بنتيجة القياس. يقول خالد محمد خالد فى سياق دفاعه عن الديمقراطية: "إن الأمة التى يزيّف تاريخها تكون كأمة بلا تاريخ، وأمة بلا تاريخ كشجرة اجتثت من فوق الأرض ما لها من قرار"^(٨٠).

يصور القياس المتدرج فيما سبق على هذا النحو:

- أمة زائف تاريخها كأمة بلا تاريخ.
- أمة بلا تاريخ كشجرة اجتثت من فوق الأرض.

- أمة زيف تاريخها كأمة اجتثت من فوق الأرض.

من القياس المتدرج غير المتمد أيضاً قول محمد زكي عبد القادر: "والرفاهية إذا دامت انقلبت إلى ما يشبه الإدمان، لا تكفى منها جرعة واحدة أو جرعات، والإدمان يفسد الجسم والروح والعقل"^(٨١).

تقدم القطعة السابقة القياس المتدرج التالي:

- الرفاهية إدمان.
- الإدمان يفسد الجسم والروح والعقل.
- الرفاهية تفسد الجسم والروح والعقل.

يبين القول اللاحق على جزء من القول السابق، حتى ينتهي القياس المتدرج إلى نتيجته. في القياس المنطقي التقليدي تنتمي المقدمة الصغرى إلى الطبقة الأعلى في المقدمة الكبرى. وهذا تمييز واضح بين النوعين.

هذا، ويشير ولهم برانت W.Brandt إلى أن الاستنتاج المتدرج مهم جداً للحجاج، وذلك أنه يسمح للكاتب بأن يطرح خطوات واضحة تطبع حجاجه بطابع الهدوء، ولكنه الهدوء الذي لا يصل إلى الحركة البطيئة جداً والتي تضع على القارئ انتباهه^(٨٢).

من الجائز توسيع ملحوظة برانت السابقة حتى تسرى على أشكال القياس المنطقي جميعاً، وذلك أنها جميعاً تسم الخطاب الحجاجي بسمة الهدوء الذي ينتج عن بناءها على التفصيل والتقسيم، واحتياجها في الربط بين الأقوال وصولاً إلى النتيجة إلى الأناة والانتباه.

لعل ارتباط الأقيسة المنطقية بالهدوء متناسب تناسباً طردياً مع ميل النص الحجاجي في موضوع ديني أو فكري إلى توظيف القياس المنطقي والقياس المضمر المتدرج وسائل إقناعية، في مقابل ميل النص الحجاجي في موضوعات عامة أو اجتماعية إلى الاحتفاء بالقياس على النظر وضرب الأمثال والشواهد من الحياة والخبرات اليومية.

ومهما يكن من أمر، فإننا نرى فيما اشتمل عليه النص الحجاجي العربي من أشكال مختلفة للقياس المنطقي، ما يهدم زعم باربرا جونستون كوتش B.J.Koch. تزعم باربرا أن الحجاج العربي الذي يقنع عن طريق عرض دعاويه الحجاجية argumentative claims عرضاً لغوياً بالترديد وإعادة الصياغة^(٨٣). عرض الحجاج العربي دعاويه بالوسائل اللغوية السابقة صحيح، ولكنه يستخدم — بالإضافة إليها — الوسائل المنطقية المختلفة على نحو ما أثبتنا.

(ب) الوسائل اللغوية:

الوسائل المنطقية واللغوية في كل نص حجاجي هي سداه ولحمته. كانت اللغة الأداة اللفظية لنقل المعنى أو النتيجة في كل قياس منطقي. ولما كانت اللغة في الحجاج وسيلة لفرض سلطة على الآخرين من نوع استدراجهم إلى الدعوى المعبر عنها وإقناعهم بمصداقيتها، وهو أمر يرغب في البحث عن بدائل لغوية لما نألفه في مواقف غير حجاجية، فإننا نقتصر هنا على استكشاف الوسائل اللغوية ذات الصلة الوثقى بالإقناع وتحليل أنماطها المختلفة. إن تحليل لغة النص الحجاجي من منظور الاختيار اللفظي، والتكثيف اللغوي، وخصوصية البنية المجازية، وكيفيات توزيع الجمل البسيطة والركبة والمعقدة والركبة المعقدة، وطبيعة الإحالة الضميرية (كاستخدام نحن ونا للمعظم نفسه، إزاء خصمه على نحو ما نجد مثلاً في مكتبة الإخشيدي إلى أرماتوس)، فضلاً عن بحث العلاقة بين اللغة والتقنيات الحجاجية الموقفية، كالاستدراج، والمناورة (لا سيما بالجميل الافتتاحية)، ومحاورة المخاطب المفترض، والتظاهر بالتلقائية ونحوها — لن مجالات البحث اللغوي الاتصالي المهمة التي تزودنا بمعطيات مفيدة عن النص الحجاجي العربي،

تمس إليها الحاجة في حقل تحليل النص العربي. ولكننا - كما أشرنا - سوف نقتصر هنا على تحليل البنى اللغوية التي يغلب وقوعها في النص الحجاجي العربي والتي تزوده بأدوات مهمة في الإقناع والاستمالة، بما يجعله متميزاً - إلى حد بعيد - عن غيره من أنواع النصوص الأخرى. بناء على ما تقدم، يمكن أن نميز بين عدد من البنى اللغوية، من أهمها: بنية التكرير، وبنية التوازي، وبنية الازدواج أو التوازن.

ب/ ١/ بنية التكرير

يزودنا استقراء بعض المصادر البيانية بطائفة من المعطيات المهمة عن التكرير، نجملها فيما يلي:

١- للتكرير (ويسمى أيضاً بالترديد والترداد) وظائف خطابية عدة، عبر عنها بالإفهام والكشف^(٨١)، وتوكيد الكلام والتشديد من أمره، وتقرير المعنى وإثباته^(٨٢).

٢- ليس التكرير محض وقوع اللفظ في الكلام أكثر من مرة، أو صياغة المعنى الواحد أكثر من مرة. يخرج عن حكم التكرير مثلاً إطالة الفصل من الكلام وإفتقار أوله إلى تمام لا يفهم إلا به. يقتضى سبك الكلام - إن ذاك - أن يعاد لفظ الأول مرة ثانية ليكون مقارناً لتمام الفصل. مثال هذا قوله تعالى: (لا تحسبن الذين يفرحون بما أتوا ويحبون أن يحمدوا بما لم يفعلوا فلا تحسبنهم بمفازة من العذاب) "آل عمران" (٨٣).

٣- ترتبط بعض حالات التكرير بالتغيير في سلوك المخاطب. يقول ابن الأثير (ت ٦٣٧هـ): "إذا صدر الأمر من الأمر على الأمور بلفظ التكرير مجرداً من قرينة تخرجه عن وضعه، ولم يكن موقفاً بوقت معين، كان ذلك حثاً له على المبادرة إلى امتثال الأمر على الفور، فإنك إذا قلت لن تأمره بالقيام: "قم قم قم"، فإنما تريد بهذا اللفظ المكرر أن يبادر إلى القيام في تلك الحال الحاضرة"^(٨٤).

٤- التكرير ظاهرة لغوية مقامية. من أهم ما يدل على هذا الفهم إشارة ابن الأثير إلى تكرير المعنى في مقام الاعتذار والتنصل قصداً إلى التأكيد والتقريب لما ينفي عن التكلم ما رمى به^(٨٥).

٥- قدمت محاولات لتصنيف أنواع التكرير. من أشهر التصنيفات ما قدمه ابن الأثير:

(أ) التكرير في اللفظ والمعنى.

(ب) التكرير في المعنى دون اللفظ

من النوع الأول قولك لمن تستدعيه: "أسرع أسرع". ومن النوع الثاني قولك: "أطعني ولا تعصني"، فإن الأمر بالطاعة نهى عن المعصية^(٨٦).

٦- قدمت محاولات أخرى لتصنيف التكرير في المعنى. ولكنها كانت محاولات جزئية للغاية. ومن ذلك التفات ابن الأثير إلى أن التكرير في المعنى يدل على معنيين: أحدهما خاص، والآخر عام، كقوله تعالى: (ولتكن منكم أمة يدعون إلى الخير ويأمرون بالمعروف وينهون عن المنكر) "آل عمران" ١٠٤. فإن الأمر بالمعروف خير، وليس كل خير أمراً بالمعروف، وذلك أن الخير أنواع كثيرة، من جملتها الأمر بالمعروف^(٨٧).

وكان الجاحظ (ت ٢٥٥ هـ) قد قيد التكرير - ويسميه الترداد - بقدر المستمعين، ومن يحضره من العوام والخواص^(٨٨).

في اللسانيات التسمية، عولج التكرير من منظور دوره في السبك المعجمي، وذلك أن يحيل اللفظ المكرر إلى لفظ آخر سابق مرادف، أو مرادف قريب، يرتبط به بالإحالة المشتركة^(٨٩). ومن أشهر الأطر المقترحة لوصف السبك المعجمي ما رأيته عند هاليداي ورقية حسن^(٩٠).

ومهما يكن من أمر، فإن وظيفة التكرير التركيبية تخرج عن إطار غرضنا هنا، إنما نعنى بتحليل بنية التكرير من منظور الوظيفة الاتصالية الإقناعية. نرى هنا للقضاء إشارات مهمة تفيد فى إلقاء الضوء على تلك الوظيفة. يقرن أبو هلال العسكري (ت ٣٩٥هـ) التكرير بتأكد الحجة^(٤١). ويجعل التكرير مداً للقول، ومن ثم يربط بين مد القول وبلوغه الشفاء والإقناع^(٤٢).

شغلت البنية التكرارية للخطاب الحجاجي العربى بأل عدا من المستشرقين:

ترى شيرلى أوستلر Schirly Ostler — فى دراسة تقابلية بين النثر الإنجليزي والنثر العربى أنه "على عكس التطور فى الإنجليزية من لغة شفوية إلى لغة كتابية، تظل العربية الكلاسيكية مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بتقاليد شفاهية" Oral traditions^(٤٣).

وترى باربرا جونسون كوتش B.J.Koch أن خطاب الحجاج العربى يعتمد فى الإقناع على العرض اللغوى للدعوى الحجاجية بتكريرها وصياغتها صياغة موازية، وإلباسها إيقاعات نغمية بنائية متكررة. وترى أن هذا الطراز من الحجاج هو نتيجة المركزية الثقافية للغة العربية فى المجتمع العربى الإسلامى.

وتسمى باربرا هذه الاستراتيجية البلاغية: استراتيجية الإقناع بالتكرير repeating وبالصياغة الموازية rephrasing وبإلباس الدعوى وإعادة إلباسها إيقاعات نغمية متغيرة من الكلمات، تسميها باسم "استراتيجية العرض Presentation" (استحضار الشئ أمام الإنسان حتى يتعلق به شعوره)^(٤٤).

أما ارتباط العربية بتقاليد شفوية، فهو أمر تثبته البنى اللغوية للنصوص، ونرى له آثاراً عدة على المستوى الصوتي- الصرفى والمستوى التركيبى معاً. ووقوف القداماء من اللغويين والنحاة على تلك الآثار دليل تاريخى قديم على الوعى بوجوده. وأما إطلاق كوتش القول بالتكرارية فى الحجاج العربى، فأمر نريد هنا تقييده باستقراء النصوص.

تقبل أنماط التكرير فى النصوص المختارة لهذه الدراسة أن تصنف بأى طريقة للتصنيف. نخترنا هنا أن نصنفها إلى صنفين رئيسين: تكرير الشكل، وتكرير المضمون. يشتمل تكرير الشكل على اللفظ المفرد والعبارة أو الجملة، وهو تكرير شكلى فى مقابل تكرير المضمون الذى أثرته على ما أسماه بعض القداماء مثل ابن الأثير بتكرير المعنى؛ وذلك أن ما سعى بتكرير المعنى لا يكون المعنى فيه مكرراً، بل يتغير بتخصيص أو تعميم أو اشتراك فى جزء من المعنى. وإن ما يجمع المعنى والمعنى هنا نقل مضمون عام واحد.

ب/١- تكرير الشكل

ينبغي لنا أولاً الإشارة إلى أن تكرير الشكل لا صلة له بالإقناع إلا إذا لوحظ فيه قصد إلى ذلك. فى مثل قول العقاد: "ثم إننا لا نعرف شعراً يرويه الناس ويقال إنه يعنى قائله وحده؛ لأن شعر النفس يعنى كل نفس"^(٤٥). تكررت الكلمتان "شعر" و "نفس" مرتين، ولكننا لا نرى فى هذا التكرير قصداً إلى إقناع؛ لأنه لا بديل فى سبيل ذلك المنطوق عن مثل هذا التكرير. وقد مرت بنا إشارة ابن الأثير إلى حكم التكرير، وأنه يخرج الحالات التى يطول فيها الفصل من الكلام حتى يفترق أوله إلى تمام لا يفهم إلا به. تطول القائمة بحالات أخرى يقتضيها السبيل ولا أثر فيها لقتد التقرير أو التوكيد أو الإقناع أو نحو ذلك، ولكننا نريد لنذكر أمثلة للتوضيح من نصوص كاتب واحد هو العقاد:

- قوله: فتتهيج فيها (الأصوات) العاطفة العاطفة، وتبعث الرغبة الرغبة"^(٤٦).
- وقوله: "وكانما يمزج نفسه، من نفسه،"^(٤٧).
- وقوله: "لأن المداوك مداوك فرد واحد، والهوى هوى نوع بأسره"^(٤٨).

- وقوله: "يخالجه الغضب كما يخالجه الطرب"^(١١٦).
- وقوله: "ولكنه (أى العشق) غريزة يراد بها بقاء النوع كله واتصال حبل الحياة جيلاً بعد جيل"^(١١٧).

يمكن أن نرى لبعض هذه الاستخدامات وظائف خاصة، كأن تكون الوظيفة هي الوصف فى نحو "جبل بعد جيل"، أى أجيالاً متتابعة، ولكننا لا نرى فى غيرها إلا وظيفة سبكية خالصة Cohesive Function يقتضيها التركيب، لا بلاغية يقتضيها المقام. مثل هذه الحالات لا موقع لها من الاهتمام فى دراستنا.

ومهما يكن من أمر، فإنه يمكن التمييز بين ثلاثة أنواع للتكرير على مستوى الشكل. وفقاً لما يتيح لنا استقراء النصوص المختارة، وهى:

١- تكرير المكرر بذاته، سواء أكان لفظاً مفرداً أم غير ذلك، فى منطوق واحد، أم غير ذلك.

٢- التكرير فى هيئة عنصرين من مادة واحدة.

٣- التكرير بإعادة الصياغة.

أما (النوع الأول)، وهو تكرير المكرر بذاته، فقد يكون لفظاً مفرداً، كقول طه حسين فى سياق دفع دعوى أنصار القديم: "فإن كانوا كذلك، فهم خليقون بالرحمة والعطف والإشفاق. وكيف لا ترحم من يحيا راغماً ويلذ راغماً ويألم راغماً"^(١١٨). وقول مصطفى محمود فى سياق تبريره دعواه بتغير حال الدنيا: "والكلام فى وسائل الإعلان عن التلوث: الهواء الملوث، والماء الملوث، والطعام الملوث"^(١١٩). وربما امتد تكرير اللفظ فى النص الحجاجى العربى امتداداً أبعد كثيراً حتى يبدو النواة الكبرى فى تشييد دعواه الرئيسية. ومن ذلك مثلاً كلمة "متعددة" فى نص "التعدد فى حياة الإنسان" لمحمد زكى عبد القادر، ومنه قوله: "الإنسان من حيث هو إنسان له ارتباطات متعددة، ونظرة إلى الأمور له وجوه متعددة، وهو من حيث إنه إنسان له عقل، تخطر عليه تساؤلات متعددة، ومن حيث إنه إنسان له قلب تضطرب فى قلبه عواطف متعددة"^(١٢٠).

يريد الكاتب بالتكرير فيما سبق تثبيت تبريره دعواه، حيثما يكون استبقاء المكرر فى الزمان والمكان وسيلة لدحض ضده.

فى حالات أخرى يجعل الكاتب المكرر بذاته وسيلة لغوية للوصول إلى الهزة بالخصم وفضح جهله. نضرب مثلاً على ذلك قول طه حسين عن خصمه الرافعى: "فإذا كان لى أن أقدم إليه وإلى أمثاله من الناس الذين يعيشون القديم على غير علم به ولا فهم صحيح له نصيحة، فهم أن يصدقوا حين يكتبون، فقد كان القدماء صادقين حين يكتبون، ومن هنا فهمنا القدماء، ولم نفهم هؤلاء السادة المتقدمين"^(١٢١).

فى عبارة "هؤلاء السادة المتقدمين" سخرية واضحة بالخصوم الذين تكلفوا نهج القدماء على غير علم، وقد مهد لهذه السخرية تكرير لفظ "القدماء" قبلها.

ولعل طه حسين أكثر الحجاجيين المحدثين استخداماً لبنية التكرير قصد السخرية بالخصم. وتكشف سياسة السياق اللغوى مع تلك البنية عن كفاءة اتصالية حجاجية عالية. نؤكد ذلك بمثال آخر هو قوله: "لقد يكون من الحق على الرافعى لو أنصف نفسه، أن يعلم أنى من قوم قد بلوا السفهاء فأحسنوا بلاءهم، وإن رجلاً يحتل السفهاء مثل ما نحتمل لخليق ألا يضيق صدره إن أراد الله على هؤلاء السفهاء واحداً، أو يبسم ثغره إن نقص الله من هؤلاء السفهاء واحداً"^(١٢٢). وقعت "السفهاء" فى النص السابق، أربع مرات. يمكن فى الموضع الثانى استبدالها بالضمير أو اسم الإشارة المناسب. ويمكن فى الموضعين الثالث والرابع الاستغناء عنها،

ولكن الكاتب قصد بتكرير اللفظ تهييج خصمه - موصوفاً بالسفه - مع كل مرة! التكرير هنا وسيلة لإقناع الخصم عن طريق دحض زعمه وكشف حقيقته.

من ناحية أخرى، قد يكون المكرر بذاته عبارة أو جملة. ويقع ذلك في المقدمات لتقرير المعطيات، كما يقع في التبريرات والدعوى جميعاً. يلفت الانتباه هنا تكرير الجملة في الدعوى، سواء أ كانت المقدمة دعوى الحجاج أم وقعت المقدمة والدعوى في مكانيهما العتادين. في مقدمة حجاجه، نرى للكندی هذه الجملة: "إنما المال لمن حفظه". وفي نص دعواه يكرر هذه الجملة مع جمل أخرى برهن فيما سبق من خطابه على صحتها بالتبرير: "فالل مال لمن حفظه، والحسرة لمن أتلغه" (١١٠). وينكر طه حسين على أنصار القديم نصرهم القديم في الوقت الذي يستمتعون فيه في حياتهم الخاصة بأحدث ما اخترعت الحضارة، فيقول: "ولقد أريد أن أرى بين أنصار القديم أولئك الذين لا يزالون يأكلون ويشربون في الصحاف والأكواب من النحاس والفخار وقد جلسوا على حصير ورفضوا الكراسي رفضاً، وأبوا أن يستمتعوا بكل ما أتاحت لهم الحضارة الحديثة من أدوات الترف واللذة البريئة- أريد أن أرى هؤلاء، ولكني يائس من رؤيتهم" (١١١). التكرير هنا تعبير عن رغبة أحد طرفي الحجاج الملحة في أن يثبت الخصم ما يبرهن على صلاحية معتقده. ولكن تظل هذه الرغبة غير متحققة؛ لأن ما يصدر عن ذلك الخصم يشاد ذلك المعتد.

في مواقع أخرى ينقض طه حسين دعوى الخصم بحكم صريح، يكرر منطوقه تثبيناً لضمونه ورغبة في رجوع الخصم عما ادعى. من ذلك مثلاً العبارة "ليس من القديم الصالح في شئ" المكررة بصدر كل منطوق فيما يلي: "ليس من القديم الصالح في شئ أن تتغير الحياة أمامك دون أن تشعر بهذا التغيير أو تلائم بينه وبين اللغة. وليس من القديم الصالح في شئ أن تكثر الأشياء المستحدثة التي تصطنعها في كل يوم بل في كل ساعة، فلا تستطيع أن تنطق باسمها إلا إذا وجدت لها اسماً قريباً ورد في المعاجم اللغوية القديمة. ثم ليس من القديم الصالح في شئ أن تشعر الشعور الذي لم يكن يشعره غيرك من القدماء. ثم ليس من القديم الصالح في شئ أن تأخذ نفسك بسلوك سبل القدماء في وصف الجمال، فلا تعرف من فنون الشعر والنثر إلا ما عرفوا" (١١٢).

وتكرر الجملة جزءاً من منطوق كامل في عجزه أيضاً، كقول محمد زكي عبد القادر في توكيده وحادية مصدر أشياء عدة: "الأدب العظيم جاء من المعاناة، والحب العظيم جاء من المعاناة" (١١٣).

يهدف التكرير فيما سبق إلى تثبيت الدعوى أو تقرير المعطيات. إنه يهدف إلى جعل محتوى الجدال مفهوماً أكثر. إنه يزيد الفهم بجذب انتباه المستقبل وأملاكه.

أما (النوع الثاني)، وهو التكرير في هيئة عنصرين اثنين من مادة واحدة فتراه في غير نص من النصوص المختارة. يمكن أن نرى من ذلك قول إخوان الصفا: "وأعلم أن إقدار الله القادرين وتقويته الأقوياء وتيسير الأمور ليس بمجبر لأحد منهم على فعل من الأفعال ولا عمل من الأعمال ولا تركه" (١١٤).

أما مكانية الإخشيد فهي من النصوص الحجاجية القليلة التي تعرض نموذجاً يتسع فيه مدى هذا النوع حتى يصير آلية لغوية مهمة من آليات دفع دعوى الخصم وإقناعه بالإقلاع عنها. من هذه المكتوبة قوله مثلاً مخاطباً أرمانوس: "وإن كنت تجرى في المكتبة على رسم من تقدمك، فأنا لو رجعت إلى ديوان بلدك، وجدت من كان تقدمك قد كاتب من قبلنا من لم يحل محلنا، ولا أغنى غنائنا، ولا ساس في الأمور سياستنا" (١١٥). في هذه المكتوبة نجد أمثلة أخرى عدة على هذا النوع، نحو "القدرة القادرة" و"نشر الناشرين" و"قول القائلين" و"يقوت عددها عد العبادين" و"جبرية الجبارين" و"شكر الشاكرين" و"سعى لها سعيها" و"سلك مسلكاً" و"قلت قولاً" إلخ (١١٦). تعكس مثل هذه الهيئة من التكرير المبينة على: فعل + اسم فاعل، أو: فعل + مفعول مطلق، تعكس - في سياقها الحجاجي - حالة من الحالات في تأثير سلوك الخصم - في منازعة محتملة - باستخدام علامات لغوية تعتمد في تأثيرها السمعى على مبدأ التجانس.

أما (النوع الثالث) من أنواع تكرير الشكل، فهو تكرير بتغيير التركيب، يتسع فيه المدى عادة بين الشكل الأول والشكل الثاني. أضرب مثلاً على ذلك قول المازني في سياق البرهنة على فوز المذهب الجديد في الأدب: "ولو شئنا، وكان ذلك يلائم مزاجنا ويليق بمهمة النهضة بالأدب وتحريره، لباهينا بالمذهب الجديد فيه ويفوزه على صنوف الاستبداد"^(١١١). يبرهن الكاتب على دعواه حتى يخلص إلى قوله مكرراً العبارة السابقة في تغيير التركيب: "فاز المذهب الجديد على هذه وغيرها من صنوف العنت وضروب الاستبداد"^(١١٢). الترجيع في هذه الحال تشييد للمعنى ووجهة النظر.

ب/١- تكرير المضمون

يبني تكرير المضمون أو المحتوى على مكونات لغوية مترادفة أو مشتركة في جزء من المعنى. وتتيح لنا النصوص المختارة تصنيف تكرير المضمون إلى الأنواع الأربعة التالية:

١- تكرير مفردتين متواليتين أو أكثر، في جملة واحدة أو منطوق واحد.

٢- تكرير مفردتين في جملتين أو منطوقين متواليين.

٣- تكرير مفردتين في ثنائية.

٤- تكرير المضمون بين جملتين متواليتين.

وفيما يلي تفصيل هذه الأنواع:

أما (النوع الأول)، وهو تكرير مفردتين أو أكثر في جملة واحدة أو منطوق واحد لمعنى واحد، أو لمعنى عام واحد. وهذا النوع لم يخل منه نص من نصوص الدراسة. بل تظهر الإحصاءات أنه النوع الأكثر شيوعاً، فهو يمثل حوالى ٥٤% من مجموع أنواع تكرير المضمون، أى ما يربو على نصف كم الأنواع الأخرى مجتمعة.

يمكن أن نميز لهذا النوع بين أشكال فرعية عدة:

(أولها) يستخدم فيه الكاتب مفردتين أو أكثر على أنها مترادفة وأن إحداها يمكن أن تحل محل الأخرى. وهذا الشكل هو أكثر أشكال هذا النوع وقوعاً في النصوص الحجاجية العربية. إنه يمثل ما يقرب من ٧٥% من جملة الأشكال الأخرى.

من أمثلة هذا الشكل قول الكندي لعياله وأصحابه: "اصبروا عن الرطب عند ابتدائه وأوائله"^(١١٣).

يرى الكاتب في الجمع بين مفردتين أو أكثر معنى واحد آلية لشغل فضاء ذلك المعنى كاملاً، حيثما تقصر المفردة الواحدة- في ذلك السياق الحجاجي- عن أداء هذه الوظيفة. يعنى هذا بالطبع أن الترادف لا يبلغ- مهما بدا قريباً- أن يكون ترادفاً كاملاً.

و(ثانيها) ارتباط الثانى بالأول ارتباط السبب بالسبب. وهذا الشكل يلى سابقه من حيث الشيوع. ومن أمثلته قول إخوان الصفا في مقدمة احتجاجهم لسألة الإمامة: "وبدرت بين الخائفين فيها العداوة والبغضاء، وجرت بين طالبيها الحروب والقتال"^(١١٤).

و(ثالثها) ارتباط اللاحق بالسابق، ارتباط التدرج من هيئة الحدث إلى هيئة أخرى. نرى مثلاً على ذلك قول محمد زكى عبد القادر: "لنوقن - إذن - أن الألم قرين الحياة، بل باعثها ومحركها ودافعها للأمام"^(١١٥). التدرج واضح من يمت مجرد إلى حركة مجردة ومن حركة مجردة إلى دفع إلى الأمام. نرى أن هذا تأكيداً لقولة اقتران الحياة بالألم في شتى حالاته.

و(رابعها) أن تتضمن الكلمة الثانية الكلمة الأولى، وهو أن تكون علاقة الثانية بالأولى علاقة العام بالخاص. من ذلك مثلاً قول العقاد في سياق دحضه وهما شائعاً بين قراء الشعر، وهو أن شعر الغزل ينبغي له أن يكون مفرطاً في رفته بعيداً عن العنف والقوة: "ولا يزال الغناء كذلك حتى يتعلم الناس الكلام وينعقد الصوت ألفاظاً وحروفاً. فيتدفق الغزل من النفس المحتدمة تدفقاً قوياً عارماً"^(١٧٠). العارم يتضمن القوى بالضرورة. وهو تضمن محدود بحدود الانتقال من درجة إلى أخرى أقوى. وهذا الشكل كثير الوقوع في النص الحجاجي العربي.

و(خامسها) وهو عكس الشكل السابق، أي الكلمة الأولى هي التي تتضمن معنى الثانية. ومن ذلك قول الإخشيدي في سياق احتجاجه لحسن سياسة ممالكه ورعيته: "وسياستنا لهذه الممالك قريبها وبعيدها، على عظمها وسعتها، بفضل الله علينا وبما يؤلف بين قلوب سائر الطبقات من الأولياء والرعية"^(١٧١). السعة مضمنة في العظم. والتضمن هنا محدود بحدود الانتقال من العام إلى الخاص.

(النوع الثاني) وهو تكرير المضمون المبني على مفردتين في جملتين. ويستدل - من خلال فحص النصوص المختارة - على أنه أقل الأنواع وقوعاً، فهو يمثل ٤.٥٪ من مجموع الأنواع الأخرى. ومن أمثلته قول الكندي في سياق احتجاجه لحرصه على دراهمه تجنباً للفقر والحاجة: "فكيف تأمروني أن أؤثر أنفسم على نفسي، وأقدم عيالكم على عيالي"^(١٧٢). ومنه أيضاً قول مصطفى محمود في سياق تدعيم دعواه أن الحب هو رأس القضية: "وما كان الصليبيون الذين جاءونا غزاة طامعين على دين، أي دين، ولا كان سقاحو الصرب الذين يقتلون الأبرياء على أي ملة"^(١٧٣). رادف الكندي بين (أؤثر) و(أقدم) في جملتين بالقطعة الأولى، ورادف مصطفى محمود في جملتين من القطعة الأخيرة بين (دين) و (ملة). في الحال الأولى وقع الترادفان بصدر الجملتين، ووقعا بعجز الجملتين في الحال الأخيرة.

(النوع الثالث) وهو تكرار مفردتين في ثنائية. يمثل هذا النوع حوالي ١٧٪ من مجموع الأنواع الأخرى، أي ما يقل كثيراً عن سدس تلك الأنواع، بينما وقوع ذلك النوع كثير نسبياً في النصوص الحجاجية القديمة إذا بالنصوص الحجاجية الحديثة يقل فيها أن يقع تكرير المضمون على مستوى ثنائية لفظية من جملة واحدة. من أمثلة هذا النوع قول الكندي في دفع دعوى خصومه: "وزعمتم أننا سميّا البخل إصلاً والشح اقتصاداً، كما سعى قوم الهزيمة انحيازاً والبداء عارضة"^(١٧٤).

ومنه قول إخوان الصفا في سياق القياس على التظير دعماً للدعوى: "وعلى هذا المثال حكم سائر الأعمال الصعبة والأفعال الشاقة"^(١٧٥). ومنه أيضاً قول الإخشيدي في سياق شرح مذهب من في الأسر من رعيته: "وإن في الأسارى من يؤثر مكانه من ضحك الأسر، وشدة البأساء، على نعم الدنيا وخيرها، لحسن مثقله، وحמיד عاقبته"^(١٧٦).

تدلنا عينات الدراسة على أن تكرير المضمون من هذا النوع يميل غالباً إلى جمل الطرف الثاني في الثنائية اللفظية أعم وأقوى من الطرف الأول فيها.

ومما تجدر الإشارة إليه هنا أن تكرير المضمون من هذا النوع يبدو آلية أساسية من آليات تشديد المعنى وإقناع المستقبل على وجه خاص في بعض نصوص هذه الدراسة، لا سيما مكاتبة الإخشيدي. هذه المكاتبة هي الأكثر احتفاءً بذلك النوع من سائر نصوص الدراسة. يمثل تكرير المضمون على مستوى الثنائيات اللفظية في تلك المكاتبة حوالي ٥٢.٦٪ من جملة حالاته في النصوص الأخرى جميعاً. وهو يمثل وحده ٤.٠٪ من تكرير المضمون في نص المكاتبة ذاتها بجميع أنواعه.

تؤكد ثنائيات تلك المكاتبة فكرة المكاثرة أو المغالبة التي اقتضاها احتجاج الإخشيدي لمنزله، محور ذلك الاحتجاج، مثل: "عظم الشأن وفخامة الأمر" و "كبر الأحلام وبعد المرامي"

إلخ. وترتبط هذه الثنائيات من ناحية أخرى- على نحو ما سنفصل فيما بعد- باستراتيجية التوازن الغالبة على نص الكاتبة غلبة قوية، بما يجعلها من النماذج المتميزة بين النصوص الحجاجية العربية على الجمع بين تكرير المضمون من ذلك النوع والتوازن.

(النوع الرابع) وهو تكرير المضمون على مستوى الجمل والعبارات. وهذا النوع- كما تثبت نصوص الدراسة- يمثل ما يقرب من ربع حالات تكرير المضمون في النص الحجاجي العربي- فهو يمثل ٢٤,٣٪ من جملة الأنواع.

من أمثلة هذا النوع قول الكندي: "فالل مال لمن حفظه، والحسرة لمن أتلفه، وإنفاقه هو إتلافه، وإذا حسنتموه بهذا الاسم وزينتموه بهذا اللقب"^(١٢٨)- الجملتان الأخيرتان مستخدمتان لمضمون واحد. وربما عبر عن المعنى أو المعنيين بتكرير جمل عدة متوالية، كقوله أيضاً: "فإن للنفس عند كل طارف نزوة، وعند كل هاجم بدوة. وللقادم حلوة وفرحة، وللجديد بشاشة وغرة. فإني متى رددتها ارتدت، ومتى رددتها ارتدعت"^(١٢٩).

ومما يلاحظ هنا أن تكرير المضمون على مستوى الجمل وأشباهاها في النصوص الحجاجية العربية الحديثة أقل بعامة منه في النصوص الحجاجية العربية القديمة. بينما النسبة الأعلى في النصوص القديمة هي ٤٠٪ تقريباً (وذلك في حجاج الكندي لبحله) إذا بالنسبة الأعلى في النصوص الحديثة لا تجاوز ٣٣,٣٪ (عند طه حسين). تبين المقارنة بين النسبتين- من ناحية أخرى- دنو طه حسين من الأسلوب العربي القديم في الحجاج، وهو أسلوب يحتفي احتفاءً خاصاً بإعادة صياغة المعنى وإيقاعية التوازن اللذين يعكسان تفكيراً مطولاً. تغلب فيه السلاسة والهدوء على الانتقالات المفاجئة أو السريعة. ومن الملائم هنا الإشارة إلى ما لاحظته والتر أونغ Walter Ong في قوله: "وبميل التفكير المطول ذو الأساس الشفاهي- حتى عندما لا يكون في شكل شعري- إلى أن يكون إيقاعياً بشكل ملحوظ، لأن الإيقاع- حتى من الناحية الفسيولوجية- يساعد على التذكر"^(١٣٠). ولعل طه حسين أدنى المحدثين إلى النمط الشفاهي، فهو متأثر أشد التأثر بالنمط التعبيري القديم، فضلاً عن اعتماده على التأثير الإيقاعي عند سبك جملة والربط بينها، كأنما جعل من ذلك كله تعويضاً عن نقل كلامه بواسطة الإملاء.

ومهما يكن من أمر، فإن تأمل حالات ذلك النوع، يدنا على أن الجملة الثانية تميل غالباً إلى أن تكون أعم وأقوى في دلالتها من الجملة الأولى التي تشترك معها في الدلالة العامة. ولعل طه حسين والعقاد أحرص المحدثين- ممن اخترنا لهم في هذه الدراسة- على إيراد هذه العلاقة بين الجملتين، مما يجعل لذلك النوع عندهما أهمية خاصة في دفع المعنى إلى درجة أقوى، وهو ما يزيد من فاعلية هذه الآلية اللغوية في إقناع المخاطب واستمالته. يقول طه حسين- في سياق رده على الرافعي دعواه أنه كان يحسن اللغة حتى خاف منه خصمه طه حسين: "لقد يكون من الحق على الرافعي لو أنصف نفسه، أن يعلم أنني من قوم قد بلوا السفهاء، فأحسنوا بلاءهم، وصبروا لهم واحتملوا منهم"^(١٣١). التكرير في "صبروا لهم واحتملوا منهم". ويقول العقاد في سياق دفع دعوى بعض الناس بأن الرقة هي الصفة الأولى للشعر: "ويعلم (العاشق) حينئذ أن السعادة التي سمع بها هي تلك القوة التي كانت تصطرع للظهور، وتتأجج للسطوع". هذان مثالان للغالب في تكرير المضمون من ذلك النوع عند هذين الكاتبتين، وهو الانتقال إلى الأعم والأقوى.

وربما بدا تكرار المضمون على مستوى جملتين أو أكثر في هيئة إيضاح أو شرح الثانية للأولى. أضرب مثلاً على ذلك قول العقاد في سياق تدعيمه دعواه بأن الرقة لا تستهجن في الشعر كله، وإنما تعاب في غير موضعها: "فمن ذا الذي يسمع الأغاني الشائعة في أيامنا هذه ممن استقامت فطرتهم وسلمت من المسخ أدواقهم، فلا يخجله أن يكون هذا الطنين الخافت صدى نفوس آدمية ينتسب إليها وتتسب إليه"^(١٣٢). ويقول مصطفى محمود في سياق شرحه دعواه بأن الدين هو الحب القديم والحنين الدائم إلى الوطن الأصل، وأنه ليس - كما يفهم الناس- مجموعة الأوامر والنواهي ولوائح العقاب: "ولا نفيق على هذا الحنين إلا لحظة يحيطنا القبح والظلم والعبث

والفوضى والاضطراب في هذا العالم، فشعر أننا غرباء عنه، وأنا لسنا منه وإنما مجرد زوار وعابري طريق^(١٣).

في كلام العقاد كانت "سلمت من المسخ أنواقهم" توضيحاً لـ "استقامت فطرتهم"، وفي كلام مصطفى محمود كانت "أنا لسنا منه وإنما مجرد زوار وعابري طريق" توضيحاً لـ "أنا غرباء".

تكرير المضمون على مستوى جملتين أو أكثر أوسع من غيره مدى في نص الخطاب، ولعله من أجل ذلك- أبلغ أثراً في إقناع الخاطب بوجهة نظر المتكلم أو دعواه أو مصداقيته أو دحض دعوى الخصم مرة بعد أخرى.

كما سبق يمكن عرض نموذج التكرير في النص الحجاجي العربي على النحو التالي:

وفيما يلي جداول تفصيلية بإحصاءات الأنواع المختلفة لتكرير المضمون:

الكندي (العدد ١٥)

| النوع | العدد | النسبة |
|-----------------------------------|-------|--------|
| بين مفردتين أو أكثر في جملة واحدة | ٤ | ٪٦٦.٦ |
| بين مفردتين في ثنائية. | ٣ | ٪٢٠ |
| بين مفردتين في جملتين. | ٢ | ٪١٣.٣ |
| بين جملتين أو أكثر. | ٦ | ٪٤٠ |

إخوان الصفا (العدد ٣)

| النوع | العدد | النسبة |
|-----------------------------------|-------|--------|
| بين مفردتين أو أكثر في جملة واحدة | ٢ | ٪٦٦.٦ |
| بين مفردتين في ثنائية. | ١ | ٪٣٣.٣ |
| بين مفردتين في جملتين. | X | X |
| بين جملتين أو أكثر. | X | X |

مكتبة الإخشيد (العدد ٢٥)

| النوع | العدد | النسبة |
|-----------------------------------|-------|--------|
| بين مفردتين أو أكثر في جملة واحدة | ١٢ | ٪٤٨ |
| بين مفردتين في ثنائية. | ١٠ | ٪٤٠ |
| بين مفردتين في جملتين. | X | X |
| بين جملتين أو أكثر. | ٣ | ٪١٢ |

طه حسين (العدد ١٥)

| النوع | العدد | النسبة |
|-----------------------------------|-------|--------|
| بين مفردتين أو أكثر في جملة واحدة | ١٠ | ٪٦٦.٦ |
| بين مفردتين في ثنائية. | X | X |
| بين مفردتين في جملتين. | X | X |
| بين جملتين أو أكثر. | ٥ | ٪٣٣.٣ |

العقاد (العدد ٢٢)

| النوع | العدد | النسبة |
|-----------------------------------|-------|--------|
| بين مفردتين أو أكثر في جملة واحدة | ١٠ | ٪٤٥.٤ |

| | | |
|------------------------|---|-------|
| بين مفردتين في ثنائية. | ٣ | %١٣.٦ |
| بين مفردتين في جملتين. | ٣ | %١٣.٦ |
| بين جملتين أو أكثر. | ٦ | %٢٧.٣ |

المازنى (العدد ٢)

| النوع | العدد | النسبة |
|-----------------------------------|-------|--------|
| بين مفردتين أو أكثر في جملة واحدة | ١ | %٥٠ |
| بين مفردتين في ثنائية. | ١ | %٥٠ |
| بين مفردتين في جملتين. | X | X |
| بين جملتين أو أكثر. | X | X |

خالد محمد خالد (العدد ٣)

| النوع | العدد | النسبة |
|-----------------------------------|-------|--------|
| بين مفردتين أو أكثر في جملة واحدة | ٢ | %٦٦.٦ |
| بين مفردتين في ثنائية. | X | X |
| بين مفردتين في جملتين. | X | X |
| بين جملتين أو أكثر. | ١ | %٣٣.٣ |

محمد زكى عبد القادر (العدد ٥)

| النوع | العدد | النسبة |
|-----------------------------------|-------|--------|
| بين مفردتين أو أكثر في جملة واحدة | ٥ | %١٠٠ |
| بين مفردتين في ثنائية. | X | X |
| بين مفردتين في جملتين. | X | X |
| بين جملتين أو أكثر. | X | X |

مصطفى محمود (العدد ٢١)

| النوع | العدد | النسبة |
|-----------------------------------|-------|--------|
| بين مفردتين أو أكثر في جملة واحدة | ١٤ | %٦٦.٦ |
| بين مفردتين في ثنائية. | ١ | %٤.٨ |
| بين مفردتين في جملتين. | X | X |
| بين جملتين أو أكثر. | ٦ | %٢٨.٦ |

الإحصاء الإجمالي (العدد ١١١)

| النوع | العدد | النسبة |
|-----------------------------------|-------|--------|
| بين مفردتين أو أكثر في جملة واحدة | ٦٠ | %٥٤ |
| بين مفردتين في ثنائية. | ١٩ | %١٧.١ |
| بين مفردتين في جملتين. | ٥ | %٤.٥ |
| بين جملتين أو أكثر. | ٢٧ | %٢٤.٣ |

ب/ ٢ بنية التوازي

قدم هاليداي M. A. K. Halliday في كتابه (مدخل إلى النحو الوظيفي An Introduction to Functional Grammar) منهجاً لدراسة التوازي، هو الأدق والأوفى حتى الآن. وهو منهج يصلح تطبيقه على العربية، على نحو ما ثبتت في هذه الدراسة. فصل هاليداي منهجه في التوازي تفصيلاً مبيناً. نعرض منهجه هنا موجزين - قدر المستطاع - تيسيراً للمتابعة معالجة التوازي في نصوص الدراسة.

التوازي Parataxis عنده ربط بين عناصر متساوية في الحال equal status. هناك عنصر سابق initiating وعنصر آخر متصل به أو لاحق Continuing. كل من هذين العنصرين حر؛ أي له كيانه الوظيفي الكامل. ويميز هنا بين التوازي على النحو السابق، والتركيب Hypotaxis، فالتركيب ربط بين عناصر غير متساوية الحالة، فهناك العنصر المتحكم، وهو عنصر حر، والعنصر المتحكم فيه، وهو غير حر. وكل منطوق خليط من السلاسل المتوازية والمتراكبة. مثال ذلك:

- سأفعل إذا استطعت ولكنني لن أستطيع

١ أ ب ٢

نرى هنا علاقة توازي بين: "سأفعل إن استطعت" و "لكنني لن أستطيع". وتبين هذه العلاقة هكذا: ١ ٢. ونرى أيضاً علاقة تراكب بين "سأفعل" و "إن استطعت". وتبين هذه العلاقة هكذا: أ ب.

يحدد هاليداي العلاقات الدلالية - المنطقية التي تقع بين العنصرين: السابق، واللاحق - في بنية التوازي - في علاقتين رئيسيتين الثنتين:

(١) علاقة التمديد Expansion: وتعني تمديد الجملة الثانية للجملة الأولى بإحدى الطرق الثلاث التالية:

(الطريقة الأولى) الإحكام ("مساو"): فالجملة الثانية تحكم الأولى كلية أو تحكم جزءاً منها، وذلك بأن تقررها بعبارة أخرى، أو بأن تحددها على نحو أكثر تفصيلاً، أو بأن تعقب عليها، أو بأن توضحها بمثل:

- فلان لم ينتظر، جرى بعيداً

١ = ٢

الجملة الثانية لا تدخل عنصراً جديداً إلى الصورة، بل تشخص عنصراً مذكوراً بالفعل تشخيصاً أكثر، بأن تقرره أو توضحه أو تنقحه، أو بإضافة خاصة أو تعليق وصفيين.

(الطريقة الثانية) الإطالة + ("يضاف إلى"): وذلك بأن تعد الجملة الثانية الجملة الأولى بإطالتها عن طريق إضافة عنصر جديد، أو بأن تستثنى منها شيئاً، أو بأن تعرض بديلاً (الواو، أو):

- فلان جرى بعيداً، واختبأ فلان وراءه.

١ + ٢

(الطريقة الثالثة) التعظيم × ("تكاثر بواسطة"): وذلك بأن تعد الجملة الثانية الجملة الأولى بتنميقها بواسطة تكييفها مع ظرف زمني أو مكاني أو علة أو شرط (هكذا، كذلك، لهذا السبب، مع ذلك، مع أن، على أن، إذن، من ثم، حينئذ، إذ ذلك،...):

- كان فلان مذعوراً، ولهذا جرى بعيداً.

٢× ١

علاقة التصميم Projection: وتعني أن الجملة الثانية تصمم من خلال الجملة الأولى. وللجملة المصممة حالتان:

(الحالة الأولى) أن تكون ملفوظاً ("يقول") (أى تنصيص مزدوج): وذلك بأن تصمم الثانية على أنها ملفوظ as locution أو بناء لفظي:

- قال فلان : "سأجرى بعيداً"

٢" ١

(الحالة الثانية) أن تكون فكرة (يفكر) (أى تنصيص مفرد): وذلك بأن تصمم الثانية على أنها فكرة أو بناء معنوي.

- فكر فلان في نفسه، : سأجرى بعيداً،^(١٣).

٢' ١

العلاقات المنطقية-الدلالية التي تحكم علاقة التوازي وطرق هذه العلاقات، هي ذاتها التي تحكم علاقة التراكب، ولكن طبيعة علاقة جزأى المنطوق أو المركب الجملي أو العباري أحدهما بالآخر تميز بين التوازي والتراكيب. الجدول التالي يبين هذا التمايز:

| العلاقة | الطريقة | التوازي | التراكب |
|---------|---------------------------------|-----------------------------------|--|
| الإحكام | س لم ينتظر، جرى بعيداً | س جرى بعيداً، مما فاجأ الجميع | س جرى بعيداً، مما فاجأ الجميع ٢ = ١ |
| الإطالة | س جرى بعيداً، واختبأ ص وراءه | س جرى بعيداً، بينما ص يختبئ وراءه | س جرى بعيداً، بينما ص يختبئ وراءه ٢ + ١ |
| التعظيم | كان ص مذعوراً، ولهذا جرى بعيداً | س جرى بعيداً، لأنه كان مذعوراً | س جرى بعيداً، لأنه كان مذعوراً ٢ × ١ |
| التصميم | قال ص: "سأجرى بعيداً" | قال ص بأنه كان يجرى بعيداً | قال ص بأنه كان يجرى بعيداً ٢" ١ |
| الفكرة | فكر ص في نفسه، : "سأجرى بعيداً" | فكر ص أن يجرى بعيداً | فكر ص أن يجرى بعيداً ٢' ١ |

يتضح من الأمثلة السابقة بالجدول:

١- أن الرقم ١ يشير - في علاقة التوازي- إلى الجملة السابقة، وأن الرقم ٢ يشير إلى الجملة اللاحقة. وكل منهما يماثل الآخر.

٢- أن الحرف أ يشير - في علاقة التراكب- إلى الجملة الحاكمة، وأن الحرف ب يشير إلى الجملة المحكومة؛ أى أن الجملة الحاكمة تقوم على تكييف الجملة الأخرى المحكومة.

في تفصيل أنماط التمهيد، يبدأ هاليداي بالإحكام Elaborating ، فيجعل له ثلاث صور:

(الأولي) العرض Exposition : وفي العرض ترتبط الجملة الثانية الفرضية الموجودة بالجملة الأولى بتعبير آخر، لتقديمها من وجهة نظر أخرى.

وربما لا يكون ذلك إلا لتقوية الرسالة، نحو:

- ☐ تلك الساعة لا تمشي.. إنها لا تعمل.
- ☐ ليست كلية استعراض، لا أبيعها على أنها كلية استعراض.
- ☐ تدحض إحدى الحججتين الأخرى، كلتاهما ليست صحيحة.

يمكن أن تكون العلاقة بين الجملتين صريحة، وذلك إذا استخدمت الروابط مثل: أو، بالأحرى.. بمباراة أخرى. ويمكن أن يقال.. أى.

(الثانية) الشرح بالتمثيل Exemplification: وذلك بأن تطور الجملة الثانية الفرضية الموجودة بالجملة الأولى بأن تخصصها أو تحددها على نحو أشد. وغالبا ما يكون ذلك بالتمثيل الفعلي، نحو:

☐ دخلنا في سباق. دخلنا في سباق المجموعات.

☐ وجهك مثل وجه سائر الناس. هكذا العينان، وأنف في الوسط، وفم أسفل منه.

في هذه الصورة، تستخدم الروابط الصريحة: مثلاً، وعلى سبيل المثال، وعلى سبيل الاستشهاد، ونحو، مثل، وبخاصة.

(الثالثة) التوضيح Clarification: في هذه الصورة توضح الجملة الثانية الفرضية الموجودة بالجملة الأولى بإحدى أساليب التوضيح أو بتعقيب توضيحي:

- ☐ تنظر فلانة حائرة، كانت تفكر في البودينج.
- ☐ كانت حيوانات للاستعراض، اشتريتها فقط لأنها أليفة.
- ☐ لم يقل لها شيئاً قط، الحق أن ملحوظتها السابقة كانت نحو الشجرة.
- ☐ لم أفاجأ، كان ذلك ما توقعته.

يشيع في هذه الصورة تعبيرات مثل: الحق، حقاً، في الحقيقة، فعلاً، على الأقل. وليست هذه الروابط مؤشرات بنائية على علاقة التوازي. إنها مؤشرات سبكية Cohesive أكثر منها بنائية Structural. ويغلب جداً أن تتجاوز الجملتان (من غير رابط). أما الإطالة Extending فلها صورتان الثنتان:

(الأولي) الإضافة addition: وذلك بأن يضم نسق إلى آخر من غير أن يستلزم ذلك أى علاقة سببية أو زمنية بهما، مثل:

- ☐ يربى الدجاج، وترعى زوجته الحديقة.
 - ☐ إنها لا تعطى أى تعليمات، ولا تساعد إن أعطت.
- غالبا ما تصحب الإضافات المتوازية بمواد سبكية مثل: أيضاً، وكذلك، وبالإضافة إلى، وفصلاً عن ذلك، ومن ناحية أخرى.

(الثانية) التنوع Variation: وذلك بأن تقدم الجملة على أنها البديل الكلى أو الجزئى لجملة أخرى:

☐ لا تنقف ناظراً إلى نفسك هكذا، ولكن أخبرنى عن اسمك وعملك.

- ☐ هم يعملون عملاً طيباً، غير أنهم كانوا فيه متكاسلين.
- ☐ أريد أن أتركك الآن، بيد أنني لا أجد معي رقم هاتفك.
- الروابط السبكية التي تصاحب هذه الصورة هي: على العكس من، وبدلاً من ذلك، ومن ناحية آخرين على الرغم من . وغير (بيد) أن.

تدرج المعلومات السابقة في الجدول التالي على هذا النحو:

| النوع | المعنى |
|----------------------------------|-----------------------|
| (١) إضافة | س و ص |
| " و " : إضافة - إيجابية | لا س ولا ص |
| " ليس " : إضافة - سلبية. | س وعلى العكس من ذلك ص |
| " لكن " : استدراكية | |
| (٢) تنويع | |
| "على رغم من" : استبدال {يسد مسد} | ليس س ولكن ص |
| "غير أن" : طرح أو إسقاط | س وليس كل س |
| "لكن" : بديل | س أو ص |

وأما التعظيم Enhancing ، فتكيف فيه الجملة الأولى الجملة الثانية بإحدى الطرق الممكنة، كالإشارة إلى الزمان، أو إلى المكان، أو إلى الطريقة، أو إلى السبب، أو إلى الشرط، أو إلى الحالة^(١٣٦).

يدلنا فحص النصوص الحجاجية المختارة لهذه الدراسة- في ضوء منهج هاليداي في التوازي- يدلنا على أن العلاقات المنطقية- الدلالية التي تقع بين العنصرين: السابق، واللاحق في بنية التوازي، قد تجلت في كثير من تلك النصوص في نمطيهما المذكورين عنده: علاقة التمهيد، وعلاقة التصميم.

(١) علاقة التمهيد

أما علاقة التمهيد، فقد وقعت في تلك النصوص بطرائقها الثلاث التي حددها هاليداي جميعاً:

(أ) فالتمهيد بالإحكام: نرى له نماذج مختلفة سواء في صورة العرض أم الشرح أم التوضيح:

(أولاً) الإحكام في صورة العرض: ومنه قول الكندي:

- فاحذرهم كل الحذر، ولا تأمنوهم على حال^(١٣٧).

٢=

١

قول المازني:

- (عظماء الدنيا) يمتازون بالبساطة، ولا يعرفون هذه الأصول المستحدثة^(١٣٨).

٢=

١

وقول طه حسين عن الرافعي:

- يفلسف في الجمال والحب، أى يضع نفسه، بين الفلاسفة^(١٢٦).

١
٢=

وقوله:

- الثورة عرض والانحطاط عرض، كلاهما يزول^(١٢٧).

١
٢=

فيما سبق استخدمت الروابط مثل: الواو، أى، ولكن كثر إسقاطها في حالات أخرى.

(ثانياً) الإحكام في صورة الشرح: ومنه قول طه حسين:

- (أنصار القديم) يحيون حياتهم كارهين:

١

يأخذون بلذاتها ويحتملون آلامها دون أن يكون لهم في شئ من ذلك رأي^(١٢٨).

٢=

وقوله عن الرافعي:

- هو متكلف يعرض لما لا يعلم ويصف ما لا يحس^(١٢٩).

وقول محمد زكى عبد القادر:

- تستبد به النزوات، نزوات المال أو السلطان^(١٣٠).

١
٢=

(ثالثاً): الإحكام في صورة التوضيح: ومنه قول إخوان الصفا:

- (مسألة الإمامة) باقية إلى يومنا هذا، لم تنفصل^(١٣١).

١
٢=

وقول طه حسين:

- لم ينكر الفرنسيون ذلك (أن يضيف غيرهم إلى لغتهم)، وإنما قبلوه^(١٣٢).

١
٢=

وقوله:

- اللغة ليست من وحى السماء، وإنما هي ظاهرة من ظواهر الاجتماع الإنساني^(١٣٣).

١
٢=

ومما يلاحظ في التمديد بالإحكام أن النص الحجاجي العربي يميل إلى الإحكام بالتوضيح والإحكام بالعرض ميلاً أقوى، وإن كان ميله إلى الإحكام بالتوضيح هو الأقوى على الإطلاق.

(ب) وأما التمديد بالإطالة، فنرى له أيضاً نماذج مختلفة من صورتيه:

الإطالة بالإضافة، والإطالة بالتنويع.

(أولاً) من الإطالة بالإضافة: قول مصطفى محمود:

- الابن يقتل أباه . والأم تقتل ابنها^(١١٧) .

٢+

١

والإطالة بالإضافة نعط بارز جداً عند مصطفى محمود بوجه خاص.

(ثانياً) ومن الإطالة بالتنوع : قول محمد زكي عبد القادر:

- من الألم ينبع كل شيء عظيم . ولكن ليس كل ألم ينبع منه شيء عظيم^(١١٨) .

٢+

١

يعبر عن الصورة السابقة من الإطالة بالتنوع هكذا.

س ولكن ليس كل شيء أي هي إطالة باستثناء شيء ما من العنصر السابق.

ومن الإطالة بالتنوع أيضاً قول إخوان الصفا:

- لم يصف الله إلى نبوة محمد الملك لرغبته في الدنيا .

١

ولكن أراد الله أن يجمع لأمة الدين والدنيا جميعاً^(١١٩) .

٢+

ويعبر عن هذه الصورة هكذا : ليس س ولكن ص.

(ج) وأما التمديد بالتعظيم ، فنرى له في نصوصنا الحجاجية المختارة صوراً عدة ، من أهمها ما يلي :

(أولاً) التعظيم بالإشارة إلى الزمان ، ومنه قول إخوان الصفا:

- أقام النبي بمكة نحواً من اثنتي عشرة سنة .

١

ثم هاجر بعد ذلك إلى المدينة^(١٢٠) .

٢×

وتسمى هذه الصورة بالتعظيم الزماني المتقدم ، أي : أ قبل ب.

(ثانياً) التعظيم بالطريقة ، ومنه قول إخوان الصفا أيضاً:

- كان يوسف الصديق من الزاهدين في الدنيا ،

١

وهكذا كان داود (عليه السلام) وسليمان (عليه السلام)^(١٢١) .

٢×

وقولهم أيضاً:

- كان سليمان زاهداً في الدنيا رغباً في الآخرة^(١٢٢) .

١

وهكذا كان النبي (عليه السلام) زاهداً في الدنيا راغباً في الآخرة^(١٠٠).

٢×

ما سبق يمثل التوازي في علاقة التمديد بالتعظيم في هيئة الطريقة من النوع الثاني وهو المقارنة. "هكذا" فيما سبق تعني: "بهذه الطريقة". ويقصد بها في هذه البنية من بني التوازي المقارنة. هذه العلاقة نراها شائعة شيوعاً خاصاً في نصوص إخوان الصفا.

(ثالثاً) التعظيم في هيئة العلاقة: سبب أثر، ومنه قول طه حسين:

— كان القدماء صادقين حين يكتبون. ومن هنا فهمنا القدماء^(١٠١).

٢×

١

تبرهن نصوص الدراسة على أن طه حسين أكثر الحجاجيين اعتماداً على هذه العلاقة.

(١) علاقة التصميم

كان الاعتماد الرئيس في بنية التوازي بالنصوص الحجاجية التي بين أيدينا على علاقة التمديد. أما حالات التصميم، فعددها بعدد حالات مقول القول، سواء أكانت لصاحب النص أم لغيره. وهي قليلة جداً إذا قورنت بعلاقة التمديد.

من التصميم بالقول قول إخوان الصفا:

— قال أزدشير: إن الملك والدين أخوان توأمان^(١٠٢).

٢"

١

ومنه قول الكندي:

— قال (صاحبنا لبنى تغلب): إني والله كنت أجزى ما جرى هذا الغيل^(١٠٣).

٢"

١

ومن التصميم بالفكرة قول طه حسين:

— قدرت في نفسي (شيئاً آخر): لو أن للرافعي حظاً من الإنصاف^(١٠٤).

٢'

١

ومما تجدر الإشارة إليه هنا ندرة التصميم بالفكرة في النصوص الحجاجية العربية ندرة بالغة.

التوازي بالمفهوم الإصطلاحي عند هاليداي بنية تركيبية أثيرة في خطاب الحجاج العربي. ففي هذا الخطاب تبدو بنية التوازي استراتيجية مهمة من استراتيجيات الإقناع بوجهة النظر. فضلاً عن تقاطع بنية التوازي أحياناً مع بنية التكرير المضموني، على نحو ما يمكن أن نرى في بعض نماذج طرائق التمديد؛ كقول الكندي: "فاحذروهم ولا تأمنوهم"، أو قول طه حسين: "الثورة عرض والانحطاط عرض، كلاهما يزول"، نرى كذلك إطناباً قصد به الإقناع في بعض حالات التمديد بالعرض والشرح والتوضيح. ولكن ليس كل ألم، فإنه يستعين بالنسق: س ولكن ليس كل س. على إقناع القارئ بمصداقيته: الكاتب يظهر استقصاءه الذي لا يشك في دقته، إذن سنطمئن إلى صدق دعواه.

كذلك الحال مع النسق الآخر: ليس س ولكن ص، الذي يقدم العنصر الأول من بنية التوازي بطريقة تفرض على المخاطب أن يستنتج العنصر الثاني؛ أي أنه يقدم العنصر الأول

لصلحة حصر المعنى فى العنصر الثانى. المتكلم يقول للمخاطب: أهمل المعنى أو الفكرة فى ١ واعتمد فقط على ٢+. بعبارة أخرى: ترسم ٢+ حركة حجاجية معاكسة- أو على الأقل مخالفة- لوجهة النظر فى ١.

ب/ ٣/ بنية الأزواج

من المعروف أن "المزدوج" من أقسام الشعر. وهو ما أتى على قافيتين قافيتين إلى آخر القصيدة. يمكن للوهلة الأولى النظر إلى "المزدوج" فى النثر على أنه من باب حكايته بنية إيقاعية جوهرية فى الشعر ذات تأثير سمعى وعاطفى فى المستمع، ولكننا نحسبه أصيلاً فى نثر لغة ذات أصول شفهية.

عولج المزدوج عند البيانين مظهراً من مظاهر الجودة فى صناعة الكلام. يستخلص من جملة ما ذكره القدماء عن الأزواج وما اختاروا له من نماذج من كلام العرب:

١- أن الأزواج تكوينات كلامية متوازنة الأجزاء فى عدد وحداتها اللغوية، وهيئات ترتيبها، وفواصلها.

٢- أن الأزواج يقع أيضاً، على رغم الاختلاف بين الأجزاء فى أحد الاعتبارات الثلاثة السابقة. بل فى اعتبارين اثنين منها أحياناً.

٣- إذا لم يقع التوازن بين الأجزاء فى الطول، فالأفضل أن يكون الجزء الأخير أطول، وإن كان ورد فى كلام العرب الفصحاء ما كان فيه الجزء الأخير أقصر.

٤- توازن الأجزاء توازناً كلياً أجمل وجوه التوازن.

٥- فضلاً عما للتوازن من أثر سمعى إيجابى فى رونق الكلام، فإن له علاقته بتمكين معناه^(١٠).

ومهما يكن من أمر، فإن استقراء نصوص الدراسة من حيث الاعتبارات المختلفة التى توفر للعبارات المزدوجة توازناً، يدلنا على إمكان تصنيف التوازن فى أنواع ثمانية. يعرضها الجدول التالى (العلامة + تغنى، توفر الخاصية):

| الاتفاق فى الزنة | الاتفاق فى الترتيب | الاتفاق فى الفاصلة | |
|------------------|--------------------|--------------------|------|
| | | تام | ناقص |
| + | + | + | + |
| + | + | + | + |
| + | + | + | + |
| + | + | + | + |
| + | + | + | + |
| + | + | + | + |
| + | + | + | + |

وفيما يلي تفصيل تلك الأنواع:

(النوع الأول) التوازن بين الأجزاء بالاتفاق التام في زنة الوحدات وعددها وهيئة ترتيبها، وفي الفاصلة: ومن ذلك قول الكندي في سياق تبريره دعواه: "اصبروا عن الرطب عند ابتدائه وأوائله، وعن باكورات الفاكهة، فإن للنفس عند كل طارف نزوة وعند كل هاجم بدوة"^(١٧٧).

(النوع الثاني) التوازن بين الأجزاء بالاتفاق في زنة وحداتها اتفاقاً ناقصاً، فضلاً عن الاتفاق في الترتيب والفاصلة: ومن ذلك قول الإخشيذ مخاطباً أرمانيوس: "والذي تجشمته من مكاتبنا إن كان كما وصفته، فهو أبر سهل يسير، لأمر عظيم خطير"^(١٧٨).

(النوع الثالث) التوازن بين الأجزاء بالاتفاق في الترتيب والفاصلة دون زنة الوحدات: ومن ذلك قول العقاد: "كانت تسمع أكثر الأصوات تنوع نبرات، وتفاوت مقامات"^(١٧٩).

(النوع الرابع) التوازن بالاتفاق في زنة الوحدات اتفاقاً ناقصاً مع الاتفاق في الفاصلة دون الترتيب. ومن ذلك قول العقاد في سياق استهجانه تكلف الرقة في الشعر: "فقد يتم هذا الكلف على داء دخيل، ويشف عن ذبول في الطباع غير جميل"^(١٨٠).

(النوع الخامس) التوازن بالاتفاق في الفاصلة دون سائر الملامح الأخرى: ومن ذلك قول الكندي في سياق تبريره دعواه: "ورسول الله ﷺ لم يرحم عيالنا إلا بفشل رحمته لنا"^(١٨١).

(النوع السادس) التوازن بالاتفاق في زنة الوحدات اتفاقاً تاماً وفي الترتيب دون الفاصلة: ومن ذلك قول طه حسين في سياق تقرير معطياته للجدل في مسألة القديم والجديد: "كان هذا الانتقال نفسه، موجوداً للخلاف بين جديد طارئ وقديم زائل"^(١٨٢).

(النوع السابع) التوازن بالاتفاق الناقص في زنة الوحدات، والاتفاق في الترتيب دون الفاصلة: ومن ذلك قول الكندي مقرراً دعواه عن المال: "اتفاقه هو إتلافه، وإن حسنتموه بهذا الاسم وزينتموه بهذا اللقب"^(١٨٣).

ومنه قوله أيضاً في سياق احتجاجه على من أنفق ماله: "فمدحتهم من مدح صنوف الخطأ، ودممت من جميع صنوف الصواب"^(١٨٤).

(النوع الثامن) التوازن بالاتفاق في ترتيب الوحدات فقط: ومن ذلك قول خالد محمد خالد في سياق تبرير دعواه: "قالديمقراطية حركة مجتمع، وسبيل أمة، ومنهج دستور"^(١٨٥). وقد يبدو هذا النوع في هيئة التقسيم الحسن الذي تكرر فيه بعض الوحدات، كقول محمد زكي عبد القادر في سياق احتياظه لدعواه: "ولا تصور للمساعدة من غير شقوة تضاهيها، ولا تصور للنجاح من غير فشل يسبقه"^(١٨٦). وقد يبدو في أحيان أخرى أقل في هيئة التقسيم الحسن الذي تكرر فيه بعض الوحدات مع تقفية قبل نهاية الجزء. من ذلك مثلاً قول طه حسين في سياق تدعيم تبريره: "ولقد أنهم ليسوا أقل الناس استمتاعاً بلذات الحياة، وليسوا أقل الناس استبشاحاً لما فيها من بشع"^(١٨٧).

مما يلاحظ هنا أن الأنواع السابقة من ١-٣ أكثر وقوعاً في النص الحجاجي العربي القديم منه في النص الحجاجي الجديد الحديث. يرتبط هذا بالطبع بسمات النسق الكتابي العامة أو الغالبة بين كلا المحدثين. ويلاحظ - من ناحية أخرى - أن الأنواع من ٤-٨ أكثر من سابقاتها وقوعاً في النصوص الحجاجية العربية بعامة. وإن كان النص الحجاجي العربي الحديث يبدى ناحيتها ميلاً أقوى.

يتبنى الإشارة أيضاً إلى أن نصوص الحجاج الحديثة تتفاوت فيما بينها احتفاءً ببنية الازدواج. يقل الازدواج عند العقاد، ويندر عند المازني وخالد محمد خالد ومحمد زكي عبد القادر ومصطفى محمود. ولكنه أكثر من ذلك وقوعاً - في صورة الأربع الأخيرة مما سبق - عند طه حسين. وإذا نظرنا إلى الازدواج من منظور الوحدة التركيبية التي يقع فيها، كأن يكون ازدواجاً

بين عبارات من جملة واحدة، أو ازدواجاً بين جمل تامة قائمة بذواتها، لرأينا طه حسين أكثر ميلاً إلى استخدام الازدواج بين الجمل. وإذا قارنا بين نصوص اثنين من القدماء هما الكندي والإخشيدي (الذي يعكس له كاتبه في رسالته إلى أرمانيوس طراز العصر في الكتابة الحجاجية) واثنين من المحدثين هما طه حسين والعقاد. لرأينا أن الازدواج في النصوص الحجاجية القديمة يكاد يكون قسمة بين وقوعه في العبارات ووقوعه في الجمل، ولكن الغلبة في النصوص الحجاجية الحديثة تبدو للازدواج بين جمل تامة. والجدول الإحصائي التالي يبين ذلك:

| بين عبارات من جملة | بين جمل تامة | |
|--------------------|--------------|---------|
| ٢٨.٦٪ | ٧١.٤٪ | طه حسين |
| ١٦.٦٪ | ٨٣.٣٪ | العقاد |

من الناحية الدلالية، تتقاطع حالات التوازن مع حالات ينتظمها تكرير المضمون أو التقابل أو التخالف. تجمع الجملةتان: "خارت عزائمها ومارت دعائها" في كلام العقاد بين التوازن والتكرير المضموني. ويجمع الجزآن في جملتين: "فمدحتهم من مدح صنوف الخطأ، ودممتم من جمع صنوف الصواب" في كلام الكندي بين التوازن والمقابلة. وتجمع الجملةتان: "يقرون مثل هذا الشر ويحتملون مثل هذا النكر" في كلام طه حسين بين التوازن والمخالفة في المعنى.

وبما ينبغي الإشارة إليه هنا أن حالات تقاطع التوازن بالتكرير المضموني يمثل ما يقرب من ثلاثة أرباع حالات تقاطعه مع العلاقات الدلالية الأخرى بين الأجزاء المتوازنة. وهذه مسألة مهمة للغاية لكل من التوازن والتكرير المضموني. نحن أمام مثل هذا القدر من العبارات والجسم المتوازنة على مستوى الشكل والمترادفة أو شبه المترادفة على مستوى المضمون. وهذه هي المنطقة المركزية الأهم التي تتفاعل فيها البنية والدلالة وتشتغلان معاً في النص الحجاجي العربي وقد تهيأت له مكوناته الحجاجية المختلفة قصداً إلى تثبيت التبرير أو إقناع الخصم والمخاطب بعمامة بصدق دعوى الحجاج.

إذا كان التوازي — بمفهومه الاصطلاحي الذي رأيناه آنفاً — بنية تركيبية تربط بين عنصريها علاقات دلالية منطقية. فإن التوازن على نحو ما نرى بنية تركيبية تربط بين عنصريها علاقات سمعية من طول ووزن وفاصلة تعكس فكراً مرتباً متزناً مقنعاً.

والحق أن بعض الباحثين المعاصرين من العرب والمستشرقين قد خلط خلطاً ذريعاً بين التوازي والتوازن. أولى بما ذكره عدنان جبوري وباربرا جونسون كوتش من حالات للتوازي أن تعد من حالات التوازن:

حلل عدنان جبوري نصاً حجاجياً لمصطفى أمين في عموده الذي كان معروفاً تحت عنوان "فكرة". من أمثلة جبوري على التوازي في هذا النص قول مصطفى أمين: "وكم من أحزاب حكمت ثم حوكت، وتولت ثم اندثرت، وارتفعت ثم سقطت".^(١٨)

وحللت باربرا جونسون عدداً من النصوص الحجاجية تقع في النصف الثاني من القرن العشرين. من أمثلة باربرا على التوازي النصان التاليان:

(١) ظل الألمان منقسمين بين عشرات الدول والولايات المستقلة، وظل الطليان موزعين على ثماني وحدات سياسية، والبولونيون مقسمين بين ثلاث دول قوية، واليوغوسلافيون خاضعين إلى حكم دولتين عظيمتين".

وتسمى باربرا هذا النوع باسم التوازي الكاشف Listing parallelism، وهو — كما تقول — نوع من التوازي الضيق المحكم بين عبارات كاملة، تتميز بأنها أجزاء من النص، تكشف عن أمثلة وتفاصيل.

(٢) فكان من الطبيعي أن تنشأ الفكرة القومية، وتترعرع وتقوى بسرعة كبيرة في البلاد الألمانية بعد النكبات التي توالفت عليها خلال تلك الحروب. وكان من الطبيعي أن ينتشر فيها الإيمان بوحدة الأمة الألمانية. وكان من الطبيعي أن يطلع هذا الإيمان مفكرى ألمانيا وساستها إلى مكافحة النزعات الإقليمية بكل قوة وحمامة.

وتسمى هذا النوع باسم "التوازن التراكمى Cumulative parallelism". وتعرفه بأنه نوع من التوازي غير التام على نحو ما كان في المثال الأول. وهو تراكمى لأن العناصر الثلاثة كان من الطبيعي "من نوع التأثير التراكمى، وذلك أن كل عنصر يبنى على العنصر الذى سبقه"^(١٦٩).

نرى أن حالات التوازي عند هذين الباحثين ينبغي لها أن تدرج في حالات التوازن. هي ليست من التوازي بمفهومه الاصطلاحي في شيء، إلا إذا التمسنا لها وجهاً من كلام القنماء. أورد أبو هلال العسكري أمثلة عدة على المزودج من كلام الأعراب، حوطف فيها غالباً على الطول والترتيب والفاصلة، ثم علق عليها قائلاً: "هذه الفصول متوازية لا زيادة في بعض أجزائها على بعض بل في القليل منها، وقليل ذلك مختل لا يستد به"^(١٧٠). قصد بالتوازي هنا - فيما يفيد السياق - سوق كل جزء بإزاء الآخر وعلى شاكلته في الطول والفصل والترتيب. ولكننا الآن، وقد صار التوازي يعنى في المفهوم الاصطلاحي شيئاً آخر مختلفاً، لا نرى للخلط بينهما وتسمية أحدهما باسم الآخر وجهاً سائفاً.

وعلى عكس جبورى وباربرا، فهمت شيرلى أوستلر Shirley Ostler التوازن على حقيقته. من الناحية النحوية، تبدو العربية - وفقاً لشيرلى - مجاهدة من أجل تحقيق توازن Balance، على معنى التوافق الإيقاعى بين عناصر مترابطة. وهي ترى هذا التوافق (أو السيمتريّة) على مستوى نظم الجملة، وفي تساوى عدد للوحدات المعجمية بين الجمل والمبانيات^(١٧١).

الهوامش:

(١) راجع في تفصيل ذلك:

دويجوراند (روبرت): النص والخطاب والإجراء، ترجمة د. تمام حسان، عالم الكتب، القاهرة (١٤١٨ هـ - ١٩٩٨ م) ص ٤١١.

حاتم (باسل) - ميسون (إيان): الخطاب والمترجم، ترجمة د. عمر فايز عطاري، النشر العلمى والمطابع بجامعة الملك سعود، الرياض (١٤١٩ هـ - ١٩٩٨ م) ص ٢١٥-٢١٦.

• Brinker, Klaus: linguistische Textanalyse. Eine Einführung in Grundbegriffe und Methoden. 3., durchges. und erw. Aufl. (1992) S. 131.

(2) Brinker, Op. Cit., SS. 133-139.

(٣) النص الخطاب والإجراء، مرجع سابق ص ٤١٥-٤١٦.

(٤) راجع في تفصيل ذلك:

• Guelich, Elizabeth-Raible, Wolfgang: Textsorten Probleme. IN: Linguistische Probleme der Textanalyse. Schwann. Duesseldorf. I Auflage (1975). SS. 144-197, SS. 146-147

(5) Andersen, Jerry, M., - Dovre, Paul, J.: Readings in Argumentation. Allyn and Bacon, inc. Boston (1968) P.3

(6) Huber, Robert, B.: Influencing through Argument. David Mc Kay Co. Inc. New York (1963) P.4

(7) MCBurney, J., - Mills, G. E.: Argumentation and Debate. Mac Millan Co. New York (1964) P.1.

(8) Fisher, Walter-Sayles, Edward: The nature and Function of Argument. In: Gerald R. Miller and Thomas R. Nilsen (eds.): Perspective on Argumentation. Scott, Foresman and Co. Chicago (1966) pp. 3-27, pp3-4.

- (9)Perelman, Ch., Tylteca, Olbrechts: **Traité de L'argumentation**, Presses universitairesde Lyon (1981)p.92
- (10)Rieke, Richard, D., Sillars, Malcolm, O.: **Argumentation and the decision Making process**, John Wiley and Sons, Inc. USA (1975) pp.6-7.
- (11)Mass, Utz: Sprachliches Handeln II: **Argumentation**. In: Hans Buehler (hersg.): Sprache 2. Fischer taschenbuch Verlag. Frankfurt (1973) SS.158-178, S. 158
- (12) Schiffrin, Deborah: **Everyday Argument: The Organization of Diversity in Talk** In: Teun A. van Dijk (ed.): **Handbook of Discourse Analysis**,. Vol.3: Discourse and Dialogue. Academic Press. London. 3d. Edition (1989) pp. 35-46, p.35.
- (13)Heinemann, Wolfgang-Viehweiger, Dieter: **Textlinguistik**. Eine Einführung. Max Niemeyer Verlag. Tuebingen (1991)S.249.
- (14)Brandt, William, J.: **The Rhetoric of Argumentation**. 1 st. Printing. USA (1970) pVII

(١٥) راجع في تفصيل ذلك:

Brandt, W.: **The Rhetoric**, op. cit. pp. 22-28.

(١٦) راجع في تفصيل ذلك:

Rieke- Sillars: **Argumentation**, Op. Cit. Pp. 77-78

(١٧)المرجع السابق، ص ١١٥.

- (18)De Beaugrande, R-Dressler, W.: **An Introduction to Text Linguistics**. (1981)p.148.
- (19)Scheidel, Thomas, M.: **Persuasive Speaking**. Scott, Foresman and Co. Glenview (1987) p.1
- (20)Freely, Austin, J.: **Argumentation and Debate**. Widsworth publishing Co. Belmont. 2nd. ed. (1966) p.7
- (21)Martin, Howard, H.- Andersen, Kenneth, E.: **Speech Communication**. Allyn and Bacon, Inc., Boston (1968) p.6

(٢٢) يلحظ حافظ قويعة أن حجاج عبد القاهر في الدلائل يقوده منطق قائم على قاعدة: "لا لأن ذلك يؤدي إلى ... "هو- في رأيه - منطق أقرب إلى آلية "سد الذرائع" عند الفقهاء:

قويعة (حافظ): سياق الحجاج في دلائل الإعجاز، بحث منشور في: **عبد القاهر الجرجاني (أعمال ندوة)**، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة صفالقن، تونس (١٩٩٨م) ص ٢٥٣-٢٦٣، ص ٢٦٠.

(٢٣)ابن وهب (أبو الحسين إسحق بن إبراهيم بن سليمان): **لثبرهان في وجوه البيان**. تحقيق: د. أحمد مطلوب ود.خديجة الحديثي، ساعدت جامعة بغداد على نشره، (١٣٧٨هـ-١٩٦٧م)، ص ٢٢٢.

(٢٤) المرجع السابق، ص ٢٢٨، ٢٢٥.

(٢٥)المرجع نفسه، ص ٢٤٣، ٢٤٢.

(٢٦) المرجع نفسه، ص ٢٢٢.

(٢٧) المرجع نفسه، ص ٢٣٥.

(٢٨) المرجع نفسه، ص ٢٣٦-٢٣٩.

(٢٩) المرجع نفسه، ص ٢٢٤.

(٣٠) المرجع نفسه، ص ٢٤٠.

(٣١) المرجع نفسه، ص ٢٣٧.

(٣٢) المرجع نفسه، ص ٢٤٠.

(٣٣) المرجع نفسه، ص ٢٣٩.

(٣٤) المرجع نفسه، ص ٢٤٤، ٢٤٣.

(٣٥) المرجع نفسه، ص ٢٢٥.

(٣٦) راجع في تفصيل ذلك:

Rieke-Sillars: **Argumentation**, Op. Cit. Pp2-3.

- (٣٧) القرطاجنى (حازم): **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تقديم وتحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس (١٩٦٦)، ص ٦٣.
- (٣٨) ابن الأثير (ضياء الدين): **المثل السائر**، قدمه وعلق عليه د. أحمد الحوفى ودبوى طبانة، دار النهضة مصر للطبع والنشر، ط ٢ (١٩٧٣) ٢٥٠/٢.
- (٣٩) المرجع السابق، ٢٥٠/٢.
- (٤٠) **منهاج البلغاء**، ص ٦٤، ومن طرق تحقيق للتوميوهيات التي ذكرها حازم: طى محل الكذب من القياس عن السامع.
- اغتراره إياه ببناء القياس على مقدمات توهم أنها صادقة لاشتباها بما يكون صادقاً.
- ترتيب القياس على وضع يوهم أنه صحيح لاشتباهاه بالصحيح.
- بالأمريين الأخيرين معاً.
- بالهاء السامع عن تفقد موضع الكذب بضروب من الإداعات والتعجيبات تشغل النفس عن ملاحظة محل الكذب والخلل الواقع فى القياس (راجع فى تفصيل ذلك: **منهاج البلغاء**، ص ٦٤).
- (٤١) باسل حاتم: نموذج المجادلة من البلاغة العربية. بحث مترجم فى: **بحوث فى تحليل الخطب الإنشائي**. اختيار وترجمة د. محمد العبد، دار الفكر العربى- القاهرة (١٤١٩هـ-١٩٩٩م) ص ص ٣٩-٦٠-٤٧ وقران الأصل فى:
- (42) Hatim, Basil: *A Model of Argumentation from Arabic Rhetoric. Insights for a Theory of Text Types*. British Society for Middle Eastern Studies. Bultin 17,1: 47-54, p.49:
- (43) Rieke-Sillars. Op. Cit. P97.
- (٤٣) المرجع السابق، ص ٩٩.
- (٤٤) طه حسين: مقال أحسن إلى وأنا مولاك، من كتاب: **حديث الأرياء**، دار المعارف بمصر، الطبعة ١٢ (١٩٨٩)، ٣/١٢٩.
- (٤٥) إخوان الصفا: **رسائل إخوان الصفا**، على بتصحيحه خير الدين الزركلى، المكتبة التجارية الكبرى بمصر (١٣٤٧هـ-١٩٢٨م)، ٤/٣٦.
- (٤٦) المرجع السابق، ٤/٣٦.
- (٤٧) إيسراهم عبد القادر المازنى: **الانتماء والمحدثون**، من كتاب: **حصار الهشيم**، الهيئة المصرية العامة للكتاب (١٩٩٩م)، ص ٢٢.
- (٤٨) البرهان فى وجوه البيان، مرجع سابق ص ١٦.
- (٤٩) المرجع السابق، ص ١٤٦.
- (٥٠) المرجع نفسه، ص ١٤٦.
- (٥١) طه حسين: مقال: أحسن إلى، من كتابه: **حديث الأرياء**، ٣٠/١٢٧.
- (٥٢) خالد محمد خالد: مقال: قضية تنتظر الفهم الصحيح، من كتابه: **دفاع عن الديمقراطية**، دار ثابت، الطبعة الأولى (١٤٥هـ-١٩٨٥)، ص ١٧٨.
- (53) Rieke-Sillars: P121.
- (٥٤) عباس محمود العقاد: مقال: الغزل الطبيعى، من كتابه: **الفصول**، دار المعارف بمصر (١٩٨٦م)، ص ٩٤.
- (٥٥) المرجع السابق، مقال: **الأدب العصرى**، ص ١٠٤.
- (٥٦) مصطفى محمود: مقال: **الحب القديم**، من كتاب: **الإسلام فى خندق**، كتاب اليوم- دار أخبار اليوم، الطبعة ٦ (١٩٩٤م)، ص ٩.
- (٥٧) راجع فى تفصيل ذلك: Rieke-Sillars: Pp154-156.
- (٥٨) أحسن إلى وأنا مولاك، من: **حديث الأرياء**، ٣/١٢٨.
- (٥٩) قضية تنتظر الفهم الصحيح، من كتابه: **دفاع عن الديمقراطية**، ص ١٧٦.
- (٦٠) محمد زكى عبد القادر: مقال: من الألم ينبع كل شئ عظيم، من كتابه: **الله فى الإنسان**، كتاب اليوم- دار أخبار اليوم (١٩٩٢م)، ص ١٥٢.
- (٦١) الجاحظ (عثمان أبو عمرو بن بحر): **البيان**، حقق نصه وعلق عليه طه الحاجر، دار الكتاب المصرى- القاهرة (١٩٤٨م) ص ٧٨.

(62) Schnelle, Helmut: Zur Explikation des Begriffs "Argumentativer Text". In: *Linguistische Probleme der Textanalyse*. Schwann. 1. Auflage (1975) SS. 4-76, S.87.

(٦٣) البرهان، مرجع سابق، ص ٧٦-٧٨.

(٦٤) رسائل إخوان الصفا، مرجع سابق، ص ٢٨/٤.

(٦٥) زاجع في تفصيل ذلك:

Brandt, William: *The Rhetoric of Argumentation*, op. cit. P.24

(٦٦) المرجع السابق، ص ٣٣.

(٦٧) الإخلاص، ص ٧٨.

(٦٨) رسائل إخوان الصفا، ص ٣١/٤.

(٦٩) من مقال: التقديم والجديد، من كتابه: حديث الأربعاء، ص ٣١/٣.

(٧٠) مقال "القدماء والمحدثون" من كتابه: حصاد الهشيم، ص ٢٢٣.

(٧١) المرجع السابق، ص ٢٢٣.

(72) Brandt, William: *The Rhetoric of Argumentation*, op. cit. P.24

وراجع في شرح العلاقة بين الأقوال في القياس المضمرة: المرجع السابق، ص ٣٢-٣٣.

(٧٣) مقال: أحسن إلى وأنا مولاه، من كتابه: حديث الأربعاء، ص ١٢٦/٣.

(٧٤) المرجع السابق، ص ١٢٧.

(٧٥) البرهان في وجوه التبيين، ص ١٣٤.

(٧٦) من مقال: الألب ينهض في عصور المشادة، من كتابه: حصاد الهشيم، ص ٤٨.

(٧٧) من مقال: التقديم والجديد، من: حديث الأربعاء، ص ٣١/٣.

(78) Brandt, William: *The Rhetoric of Argumentation*, op. cit. P.24

(٧٩) مقال: الجديد والتقديم من: حديث الأربعاء، ص ٣١/٣.

(٨٠) مقال: تجربتنا مع الديمقراطية من: دفاع عن الديمقراطية، ص ٣١.

(٨١) مقال: من الألم ينبع كل شيء عظيم، من: الله في الإنسان، ص ١٥١.

(82) Brandt, William: *The Rhetoric* P.32

(83) Koch, Barbara Johnstone: *Presentation as Proof: The Language of Arabic Rhetoric*, *Anthropological Linguistic*. Vol.25 No.1 (1983) pp. 47-80, p.47.

(٨٤) الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر): البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ط ٥ (١٤٠٥هـ-١٩٨٥م)، ١/١٠٤-١٠٥.

(٨٥) ابن الأثير (ضياء الدين): المثل السائر، مرجع سابق، ص ٢٩/٣، ٤٤، ١٠٢٠، ٤٤١.

(٨٦) المرجع السابق، ص ١٧/٣.

(٨٧) المرجع نفسه، ص ٣/٣.

(٨٨) المرجع نفسه، ص ٢٧/٣.

(٨٩) المرجع نفسه، ص ٣/٣.

(٩٠) المرجع نفسه، ص ٢٧/٣.

(٩١) البيان والتبيين ١/١٠٤.

(92) Halliday, M.A.K.- Hasan, Ruqaiya: *Cohesion in English*. Longman. 5th. Impression (1983) pp.278-282.

(٩٣) المرجع السابق، ص ٢٨٨.

(٩٤) العسكري (أبو هلال): كتاب الصناعتين، تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبي الفضل إبراهيم. دار إحياء الكتب العربي، (١٣٧٦هـ-١٩٥٢م)، ص ١٥٦.

(٩٥) المرجع السابق، ص ١٥٧.

(96) Ostler, Schirley, E.: *English in Parallels: A Comparison of English and Arabic Prose*. South California Uni. Pp.189-185 p.172.

(97) Koch, B. J.: *Presentation*, op. cit. P.47

- (٩٨) مقال: الأدب العصري، من: الفصول، ١٠٥.
- (٩٩) الغزل الطبيعي، من كتابه: الفصول، ص ٩٥.
- (١٠٠) المرجع السابق، ص ٩٦.
- (١٠١) المرجع نفسه، ص ٩٩.
- (١٠٢) المرجع نفسه، ص ١٠٢.
- (١٠٣) المرجع نفسه، ص ٩٩.
- (١٠٤) مقال "القديم والجديد" من كتابه: حديث الأربعاء، ٣/٣١.
- (١٠٥) مقال "أنشودة الأمل" من كتابه: كلمة السر، كتاب اليوم - دار أخبار اليوم، (١٩٩٨)، ص ١٥.
- (١٠٦) مقال "التعدد في حياة الإنسان" من كتابه: الله في الإنسان، مرجع سابق، ص ١١.
- (١٠٧) مقال أحسن إلى، من: حديث الأربعاء، ٣/١٢٦.
- (١٠٨) المرجع السابق، ٣/١٢٧.
- (١٠٩) البهلاء، ص ٧٨.
- (١١٠) مقال "القديم والجديد" من كتابه: حديث الأربعاء، ٣/٣٢.
- (١١١) المرجع السابق، ص ٥٣/٣.
- (١١٢) مقال: من الألم ينبع كل شيء عظيم، من كتابه: الله في الإنسان، ص ١٥١.
- (١١٣) رسائل إخوان الصفا، ٤/٣٥.
- (١١٤) كتاب الإخشيد إلى أرماتوس، في كتاب: جُمهرة رسائل العرب، جمع أحمد زكي صفوت، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي. (١٣٥٦هـ - ١٩٣٧م)، ٤/٤٢١.
- (١١٥) المرجع السابق، ٤/٤٢٢.
- (١١٦) مقال: الأدب ينهض في عصور المشادة. من كتاب: حصاد الهشيم، ص ٤٧.
- (١١٧) المرجع السابق، ص ٤٨.
- (١١٨) البهلاء، ص ٨٠.
- (١١٩) رسائل إخوان الصفا، ٤/٣٠.
- (١٢٠) مقال: من الألم ينبع كل شيء عظيم، من كتابه: الله في الإنسان، ص ١٥١.
- (١٢١) مقال: الغزل الطبيعي، من كتابه: الفصول، ص ٩٦.
- (١٢٢) كتاب الإخشيد، من كتاب: جُمهرة رسائل العرب، ٤/٤١٩-٤٢٠.
- (١٢٣) البهلاء، ص ٨٠.
- (١٢٤) مقال: الحب القديم، من كتاب الإسلام في خندق، ص ٨.
- (١٢٥) البهلاء، ص ٧٩.
- (١٢٦) رسائل إخوان الصفا، ٤/٣٦.
- (١٢٧) مكتبة الإخشيد، من: جُمهرة رسائل العرب، ٤/٤١٦.
- (١٢٨) البهلاء، ص ٧٨.
- (١٢٩) البهلاء، ص ٨.
- (١٣٠) أونج، والتر: الشفاهية والكتابية، ترجمة د.حسن البنا عز الدين، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت (١٤١٤ - ١٩٩٤)، ص ٩٤.
- (١٣١) مقال: أحسن إلى، من كتابه: حديث الأربعاء، ٣/١٢٧.
- (١٣٢) مقال: الغزل الطبيعي، من كتابه: الفصول، ص ١٠٠.
- (١٣٣) مقال: الأدب العصري، من كتابه: الفصول، ص ١٠١.
- (١٣٤) مقال: الحب القديم، من كتابه: الإسلام في خندق، ص ٧.
- (١٣٥) راجع في تفصيل ذلك
- Halliday, M. A. K.: An Introduction to Functional Grammar. Edward Arnold. London-Routledge, Chapman and Hall. Inc. U.S.A 2nd Edition (1994) pp.216-225, pp.23-235.
- (١٣٦) المرجع السابق ص ٢٣٥-٢٣٦.
- (١٣٧) البهلاء، ص ٧٨.

- (١٣٨) مقال: القديس والمحدثون، من كتابه: حصاد الهشيم، ص ٢٢٣.
- (١٣٩) مقال: أحسن إلى من كتابه: حديث الأربعاء، ١٢٦/٣.
- (١٤٠) مقال: القديم والجديد من كتابه: حديث الأربعاء، ٣٥/٣.
- (١٤١) المرجع السابق، ٣١/٣.
- (١٤٢) مقال: أحسن إلى، من كتابه: حديث الأربعاء، ١٢٦/٣.
- (١٤٣) مقال: التمدد في حياة الإنسان، من كتابه: الله في الإنسان، ص ١٣.
- (١٤٤) رسائل إخوان الصفا، ٣٠/٤.
- (١٤٥) مقال: القديم والجديد من كتابه: حديث الأربعاء، ٣٣/٣.
- (١٤٦) المرجع السابق، ٣٣/٣.
- (١٤٧) مقال أنشودة الأمل، من كتابه: كلمة السر، ص ١٥.
- (١٤٨) رسائل إخوان الصفا، ٣٣/٤.
- (١٤٩) المرجع السابق، ٣٣/٤.
- (١٥٠) المرجع نفسه، ٣٣/٣.
- (١٥١) المرجع نفسه، ٣٢/٤.
- (١٥٢) مقال: أحسن إلى من كتابه: حديث الأربعاء، ١٢٦/٣.
- (١٥٣) رسائل إخوان الصفا، ٣٣/٤.
- (١٥٤) البخل، ص ٧٩.
- (١٥٥) مقال: أحسن إلى، من كتابه: حديث الأربعاء، ١٢٥/٣.
- (١٥٦) راجع مثلاً: البيان والتبيين ١١٦/٢، كتاب الصناعيتين، ص ٢٦٠-٢٦٥ للمثل السائر ٢٩١/١.
- (١٥٧) البخل، ص ٨٠.
- (١٥٨) جمهرة رسائل العرب، ٤١٦/٤.
- (١٥٩) مقال: الغزل الطبيعي، من كتابه: الفصول، ص ٩٥.
- (١٦٠) مقال: الأدب العصري، من كتابه: الفصول، ص ١٠١.
- (١٦١) البخل، ص ٧٩.
- (١٦٢) مقال: القديم والجديد، من كتابه: حديث الأربعاء، ٣١/٣.
- (١٦٣) البخل، ص ٧٩.
- (١٦٤) المرجع السابق، ص ٧٨.
- (١٦٥) مقال: تجربتنا مع الديمقراطية، من كتابه: دفاع عن الديمقراطية، ص ٣٠.
- (١٦٦) مقال: التمدد في حياة الإنسان، من كتابه: الله في الإنسان، ص ١٣.
- (١٦٧) مقال: القديم والجديد، من كتابه: حديث الأربعاء، ٣١/٣.
- (188) Al-Jubouri, A.J.R.: The Role of Repetition in Arabic Argumentative Discourse. In Swales J. and H. Mustafa (eds.): English for Specific Purposes in the Arab World. Birmingham: Languages Services Unit. Aston Uni. (1984) pp. 99-117p.102.
- (169) Koch, Barbara, Johnstone: Presentation as Proof, op. cit. p., 50.
- (١٧٠) كتاب الصناعيتين، ص ٢٦٣-٢٦٢.
- (١٧١) راجع تفصيل ذلك:
- Ostler, Schrlley, E.: English in Parallels, op. cit. pp.173-175.

سُلطة الجذور

الأثر السلبي للنحو على الدرس البلاغي

سُلطة النَّحْو

عيد بلبيع

تمهيد

ليس ثم شك في أن النحو يمثل أهم جذر من الجذور التي رفدت الدرس البلاغي بما يقيم عوده ، ولا يقف هذا التجذر عند حد العلاقة بين حقلين معرفيين ، بل يصل إلى حد التسلط . ومن ثم جاءت العلاقة بين النحو والبلاغة تجلياً لسلطة النحو ، بيد أن هذه السلطة قد اتخذت عدة أوجه ، وترتبت عليها عدة آثار ، ولذلك تقدم بين يدي هذه الدراسة ما يكشف عن الوجه الذي تعني به بين الأوجه التي التفتت إليها دراسات سابقة .

إذا لم يكن د. مصطفى ناصف هو السابق إلى إدراك العلاقة بين النحو والبلاغة ، فإنه السابق إلى الإشارة إلى سلطة النحو على البلاغة في كتابه : " النقد العربي ، نحو نظرية ثانية . ط ٢٠٠٠ م " ، بيد أن معالجته - التي جاءت مستمدة من مقولات عبد القاهر الجرجاني عن العلاقة بين النحو وعلم المعاني - انصرفت إلى رصد الأثر الإيجابي لهذه السلطة . إذ توخى د. مصطفى ناصف من طرح مفهوم النحو على أنه سلطة أن ينير هذا المفهوم بعض الأعماق^(١) . بعد أن عرض مفهوم النحو التمثيل في كونه إعراباً ، ومفهومه بوصفه نظاماً للكلمات ، ثم أخذ في بيان مفهوم السلطة بقوله : " والسلطة كلمة يمكن أن تفهم في ضوءها مواضع كثيرة مما سمي علم المعاني ، السلطة مدافعة للصخب والتعبد ، والخروج على الأعراف ، النحو سلطة بمعنى آخر لأنه يحصى اللغة من عنف التطور ، ويصور في الوقت نفسه عبقرية العربية ، وعبقرية العربية لا تخلو من معنى أخلاقي ونفسي وروحي ، والنظم النقدية أو البلاغية لها نظائر من اصطلاحات النحويسين واستنباطاتهم ، وجملة هذه النظم يمكن التعبير عنها بطريقة ما إذا استعملنا كلمة السلطة " .^(٢)

إن منظور د. مصطفى ناصف إلى إيجابية السلطة بجمعها بين إحكام القيضة على تراكيب اللغة - من ناحية - والمرونة والانتساع - السلطوى المهيمن الرحب في آن واحد - لاستيعاب ما لا يُحصى من أوجه إجراءات التغيير ، وإن تلك المرونة من جانب آخر تضمن استمرار هذه السلطة بل بخلودها ؛ إذ لو لم تكن من المرونة والانتساع لاستيعاب أوجه التغيير لتولد عن ذلك ضيق وتبرم كان من الممكن أن يتمخضا عن ثورة تكسر ثوابتها ، إنها سلطة تكبح ولكنها لا توقف^(٣) .

وقد وقف على أوجه أخرى من الأثر الإيجابي للنحو على البلاغة غير واحد من المحدثين ، فإن حميمية العلاقة بين النحو والبلاغة التي أشار إليها د. رجا عيد^(٤) ، والتكامل بين علمي المعاني والنحو الذي أشار إليه د. تمام حسان^(٥) ، يتلاقيان مع الأثر الإيجابي لسلطة النحو على البلاغة ، وبخاصة علم المعاني ، التي أشار إليها د. مصطفى ناصف .

ليس ما أود أن ألفت إليه هنا هو ما لفتت إليه المؤلفات والأبحاث التي تعرضت لفكرة أثر النحو في البلاغة ، وإن كان موضوع حديثي هنا أيضاً يدخل تحت عنوان : " أثر النحو في البلاغة " ، ولكي يتضح الأمر لابد أن نفرق بين مباحث متعددة تدخل تحت هذا العنوان العام - وإلى حد كبير - والسببهم ، فقد ينصرف عمل الباحث - مثلاً - إلى تسجيل " أثر النحاة في الدرس البلاغي " ، ومن ثم يصحح البحث في مثل هذه الجهود محدداً في محاولات رصد إشارات بعض النحاة إلى قضايا بلاغية ، أو التعرض لنكات بلاغية أثناء الحديث عن المسائل النحوية .

ومنها إشارة د. شوقي ضيف ١٩٦٥ م ، في كتابه " البلاغة تطور وتاريخ " ، إذ أشار إلى أن النحويين كانوا يحترفون تعليم اللغة ومقاييسها في الاشتقاق والإعراب ، مضيفين إلى ذلك رواية واسعة للشعر القديم ، وأنهم " كانوا يَمْنُون بتلقين الناشئة شيئاً من الخصائص البيانية ، يأتي ذلك عَرَضاً في ثنائيا شرحهم وعرضهم للقواعد اللغوية والنحوية ، ومن يرجع إلى كتاب البديع لابن المعتز يجده يذكر الخليل بن أحمد في صدر حديثه عن التجنيس والمطابقة ، يقول في التجنيس : (قال الخليل : الجنس لكل ضرب من الناس والطير والعروض والنحو ، ومنه ما تكون الكلمة تجانس أخرى في تأليف حروفها ومعناها) ويقول في المطابقة : (قال الخليل - رحمه الله - يقال : طابقت بين الشيئين إذا جمعتما على حذو واحد) . ولعل ابن المعتز كان ينقل عن الخليل المعنى اللغوي الأصلي للمطابقة ، على أن من يرجع إلى كتاب سيبويه الذي يقال إنه جلب مادته من مثل التقديم والتأخير والتعريف والتذكير والحذف ، وأيضاً فإنه يعرض المعاني المختلفة لبعض الأدوات ، ومن حين إلى حين نلتقي بإشارات إلى بعض مسائل بيانية " (٦) .

وتم دراستان اختصتا بمناقشة هذه القضية وأوقفنا على معالجتها الأولى : دراسة د. عبد القادر حسين ١٩٧٠ " أثر النحاة في البحث البلاغي " التي رصدت أصول الآراء البلاغية التي تشكلت ملامحها في رجم النحو ، فبين المؤلف المقولات البلاغية عند أعلام النحو ، والحق أن المؤلف تناول العديد من هذه الآراء بالتوضيح والتعليق والنقد ، مما جعل الكتاب معلماً لاغنى عنه عند الباحث في البلاغة (٧) .

ودراسة د. أحمد سعد محمد " الأصول البلاغية في كتاب سيبويه ، وأثرها في البحث البلاغي " (وهو رسالة ماجستير نوقشت ١٩٩٠) ، ثم صدرت في كتاب يحمل العنوان نفسه سنة ١٩٩٩ ، وهي أكثر تحديداً إذ اقتضرت على سيبويه من بين النحاة ، ولذلك استقصى فيها المؤلف آراءه البلاغية في الكتاب ، ولفت إلى كثير من المسائل والباحث التي أسست فيها هذه الآراء لمقولات أعلام البلاغة العربية ، من أمثال عبد القاهر الجرجاني ومن تلاه من البلاغيين ، وقد انصرفت المعالجة في هذا الكتاب انصرافاً تاماً إلى بيان الأثر الإيجابي ، أو قل جعل المؤلف الأثر كله إيجابياً (٨) .

وليس ثم من شك في قيمة هذه المؤلفات في مكتبة الدراسات البلاغية في إشاراتهما إلى الروايات التي رفدت الدرس البلاغي عند العرب ، وليس من شك أيضاً في أن هذه الدراسات قد حققت غاياتها التي هدفت إليها ، بيد أن ثم فارقاً جوهرياً يفصل بين غاية هذه المؤلفات والغاية التي نطمح إليها في هذه الصفحات ، إذ تتحدد غاية هذه الدراسات والأبحاث في بيان إيجابية العلاقة بين الدرس النحوي والدرس والبلاغي ، فقد عمدت إلى بيان الأثر الإيجابي للنحو والنحويين في البلاغة .

بيد أن نظرنا في هذه الدراسة يتجه إلى بيان الأثر السلبي لهذه السلطة نظراً للفوارق الجوهرية التي تفصل بين النحو والبلاغة في المنطلقات والأهداف .

ولعل من الضروري أن نتبه في هذا المستهل إلى أن طموح هذه الدراسة لا ينحدر في محاولة الكشف عن جانب من جوانب سلبيات الدرس البلاغي القديم ، أو - بمعبارة أخرى - جانب من جوانب قصور التفكير البلاغي عند العرب ، فقد أشرت في غير هذا الموضع إلى أن التركيز على السلبيات إضاعة للوقت والجهد ، ومن ثم فهو من أخطر أسباب إعاقة العقل العربي (٩) .

فلقد ضاعت جهود كثير من المحدثين في النشاط العقلي الخادع الذي قاده التعصب ، لهذا الحقل المعرفي أو عليه ، فبينما ذهب كثير من الدارسين والباحثين إلى الثورة على البلاغة القديمة ، راح آخرون يتهاونون في الدفاع عن البلاغة وكأنها من المقدسات التي يجب حمايتها والدُّبُّ عنها ، لقد ضاعت أكثر هذه الجهود في منحها الاستهلاك ، وكان الأجدر بها أن تقف

وقفة مكاشفة لتتقيا هذا الحقل المعرفي من الآثار السلبية للمعارف الأخرى فيه ، فقد باتت البلاغة طارحة سؤالا : أهى العلم الأم الذى تهفو إليه العلوم - فترقده بما يشكل منه نموذجا نظريا متماكلا لكاشفة النصوص - بوصفه جناء ثمارها ومجرى روافدها ، إذ يأتي بمثابة المجرى الذى تصب فيه الروافد ، أم العلم العالة الذى عاش ويعيش متكئا على العلوم الأخرى ؟

ولم يكن النحو هو العلم الوحيد الذى مارس سلطة على البلاغة ، فلقد التفت أمين الخولى إلى أثر الفلسفة وعلم الكلام والمنطق على الدرس البلاغى^(١١) ، كما أشار د. شكرى عياد إلى " سيطرة المنطق على علم البلاغة فى تبويب هذا العلم ، فإنه لم يكذب يخرج فى هذا التبويب عن موضعين اثنين : دلالة اللفظ المجرد (وهو ما يسميه المناطقة بالتصور) ويدخل فيه المجاز والاستعارة والكناية ، ودلالة الجملة (وهو ما يسميه المناطقة بالتصديق) ويدخل فيه الخبر والإنشاء والحذف والذكر والتقديم والتأخير والقصر ، ولم تتحرر البلاغة من هذا التبويب المنطقى إلا حين أضافت موضوع الربط بين الجمل (الفصل والوصل) وموضوع الإيجاز والإطناب^(١٢) ، وقد أشار د. محمد المعرى أيضا إلى سيطرة المنطق على الرؤية البلاغية عند السكاكى^(١٣) .

لقد مارست هذه الجذور - بحق - سلطة على الدرس البلاغى ، فقد اتصل الدرس البلاغى بعلوم : النحو ، واللغة ، والفلسفة ، والمنطق ، وغيرها من العلوم التى انسربت بعض مبادئها إلى الدرس البلاغى ، بل هيمن على الرؤية البلاغية أحيانا ، فى غيبة التفريق بين طبيعة الظاهرة التى تقوم البلاغة على دراستها ، والظواهر التى تقوم هذه العلوم على دراستها ، وفى غيبة من التفريق أيضا بين الفلسفات التى قامت عليها هذه العلوم والفلسفة التى كان ينبغى أن يقوم عليها هذا الفرع المعرفى .

وقد طرحنا فى دراسة سابقة أن البلاغة بحاجة إلى قراءة ناقضة لتحمل عبء فصل هذا الحقل المعرفى عن فلسفات العلوم الأخرى التى قام عليها ، والسبب كانت بالنسبة له بمثابة الجذور^(١٤) ، كما قدمت نموذجا للقراءة الناقضة التى اضطلعت بتتبع ظاهرة بلاغية ، ومحاولة تنقيتها من آثار الرؤية النحوية التى سيطرت على البلاغيين فى معالجتها فى كتاب " أسلوبية السؤال^(١٥) .

وإذا كانت عملية الاستقراء والتتبع والرصد غاية هذه الدراسات التى تنحصر فيها نتائجها ، فإن الغاية التى نطمح إليها من استقراء الأثر السلبى وتتبعه ورصده لا تمدد أن تكون مقدمة لا أستطيع أن أحصى نتائجها ، لأن هذه النتائج تتعلق بإعادة النظر فى المقولات والنظريات البلاغية ، وما من شك فى حاجة هذه الغاية إلى جهود كثيرة تؤمن بالفكرة وتستشعر هم ضرورة إنجازها .

إنه أثر سلبى للنحو فى البلاغة وإن كان النحو غير مسئول عنه ، فالنحو والنحويون براء من هذا الأثر ، وإذا شئنا أن نكون أدق وأكثر تحديدا قلنا إنها " سلطة النحو " ، فالنحويون حددوا أدوات علمهم وأهدافه ، وساروا فى استقراءهم واستنباطهم القواعد وفق مقتضيات هدفهم من إحكام تركيب الجمل وضبط الكلمات ، ولم يملؤوا طريقهم على أحد المشتغلين بعلم آخر ، بيد أن إحكام الرؤية النحوية - على الرغم من المآخذ التى تؤخذ عليها أحيانا - جعلت من النحو سلطة منسربة متجذرة فى توجيه مسار الدرس البلاغى .

ولأن الأمر هنا يتعلق بالجذور المؤسلة لمسار الدرس البلاغى ، فإن حاجتنا تتأكد إلى إجراء النقض الذى ندعو إليه .

فيذا كان النحو لم يزد على أن أطلق مصطلح " فعل الأمر " على الصيغة المعروفة فى العربية ، فهل كل الأمر سواء ؟ لقد فرق الفقهاء بحذق بين أمر وأمر ، وفرعوا من هذه الصيغة دلالات فى أصول أحكامهم واضعين فى اعتبارهم الأبعاد النصية والتداولية والسياقية التى توجه دلالة الصيغة ، وحاول البلاغيون ذلك وفق مقتضيات حقلهم المعرفى ففرقوا أيضا بين استعمالات

متعددة لهذه الصيغة ، فقالوا بالأمر والطلب والالتماس والدعاء ، وغير ذلك ، ولكن إذا كان صنيعهم هذا يشهد بانقلابات من سلطة النحو فإن فلسفة النحو - مع ذلك - ظلت هي الفلسفة الأكثر حضوراً في جوهر الدرس البلاغي أبان كونه ، الأمر الذي أفرز مقولات ونظريات في الدرس البلاغي ما يزال يعانيها ويتخبط فيها الدارسون إلى يومنا هذا .

لعل ذلك يرجع إلى قدم عهد العقل العربي بالنحو ، إذ استقر النحو علماً له أصوله وقواعده قبل أن يستنى ذلك للبلاغة ، وكان النحو في تقدمه الزمني ورسوخ قدمه يحمل تلك الالتفاتات والملاحظات البلاغية التي قبلها البلاغيون أو استسلموا لها دونما تفريق بين ما يصلح للدرس النحوي وما يصلح به ، وما يصلح للدرس البلاغي وما يصلح به .

الخلط بين الأثرين السلبي والإيجابي

من الأسباب التي تلح في طرح موضوع هذه الدراسة ، وتبرر مهمة إنجازها ، ما خلفه وجود الأثر السلبي من اضطراب في الرؤية عند بعض القدماء والمحدثين من البلاغيين ، وقد ظهر هذا الاضطراب واضحاً جلياً في بعض الأحيان ، وفي بعضها الآخر جاء ملتبساً بقضايا ، منسرباً في المعالجات بحيث يحتاج إلى تتبع ومقارنات .

على الرغم من تنبيه عبد القاهر إلى فروق جوهرية بين الرؤية النحوية والرؤية البلاغية للظواهر ، فإنه لم يسلم من الوقوع في مواضع من كتابه " دلائل الإعجاز " في أسر الرؤية النحوية الخالصة ، مما يبدل على قدم اضطراب موقف البلاغة من الأثرين السلبي والإيجابي للرؤية النحوية ، وليس يخفى على واحد من دارسي البلاغة المحدثين استسلام عبد القاهر إلى الاستطراد في عرض مواضع هل والهزمة في حديثه عن التقديم والتأخير .

ولكن مثل هذه الملاحظة تتعلق بالرؤية الجزئية إذ تنحصر هذه السمة في بعض الباحثين ولا تطرد في غيرها ، والأخطر منها أن تمتد بعض الرؤى العامة المؤسسة لعلم النحو ، أو قل : المؤسسة للنحو بوصفه علماً مضبوطاً ، لتؤسس للرؤية البلاغية بحيث تصبح أصلاً نظرياً من أصولها ، ومن مظاهر ذلك في كتاب دلائل الإعجاز - على سبيل المثال - قول عبد القاهر : " وأعلم أن من الخطأ أن يُقسم الأمر في تقديم الشيء ، وتأخيره قسمين ، فيجعل مفيداً في بعض الكلام ، وغير مفيد في بعض ، وأن يُعلى تارة بالمانية ، وأخرى بأنه توسعة على الشاعر والكاتب ، حتى تطرد لهذا قوافيه ولذاك سجمه ، ذاك لأن من البعيد أن يكون في جملة النظم ما يدل تارة ولا يدل أخرى ، فمضى ثبت في تقديم المفعول مثلاً على الفعل في كثير من الكلام أنه قد اختص بفائدة لا تكون تلك الفائدة مع التأخير ، فقد وجب أن تكون تلك قضية في كل شيء وكل حال " (١٧) .

يعتمد عبد القاهر هنا على إقرار الاستقراء الناقص ، فالموضوعية التي هي من أهم خصائص العلم المضبوط تتخذ من الاستقراء الناقص دعامة أساسية " والمقصود بالاستقراء الناقص : إجراء الملاحظة على نموذج مختار من جملة الظواهر المدروسة التي لا حصر لها ، والاكتفاء بالقليل عن الكثير ، لأن إثبات ما لا يدخل تحت الحصر بطريق النقل محال " (١٨) .

وكأن عبد القاهر بذلك يحاكم البلاغي بمبادئ النحوي ، فيقر مبدأ من مبادئ العلوم المضبوطة لا يتلاءم بحال من الأحوال مع دراسة الظواهر البلاغية ، لأن هذا المبدأ النظري يعني أن تكون القاعدة مقياساً على الظاهرة البلاغية ، بل لا يتلاءم مع إشارات كثيرة لعبد القاهر نفسه ، منها - مثلاً - تقسيم الاستعارة إلى مفيدة وغير مفيدة (١٩) ، ومنها التفاته إلى أن الظواهر البلاغية في التراكيب النحوية ليست في كل موضع بمستجسنة ، يقول : " أعلم أن ليست الزية بواجبة لها في أنفسها ، ومن حيث هي على الإطلاق ، ولكن تعرض بسبب المعاني والأغراض التي يوضع لها الكلام ، ثم بحسب موقع بعضها من بعض ، واستعمال بعضها مع بعض " (٢٠) .

إن كلام عبد القاهر الأخير المناقض - إلى حد كبير - لكلامه الأول يقر خصوصية الظاهرة البلاغية ، كما يقر خصوصية القاعدة البلاغية - من ضرورة اتسامها بالرونة والنسبية . وبذلك يتجلى مدى الاختلاف بين قاعدة قوامها الرونة والنسبية ، وقاعدة تتسم بتعسف السلطة فتقتل أسرا للظواهر ، وبذلك أيضا يظهر خبيثا الفرق بين عبد القاهر النحوى وعبد القاهر البلاغى .

وقد أشار د. رجاء عيد إلى إفادة التقديم التخصيص والتأكيد عند سيبويه وعبد القاهر ، وأن الآخر سار على هدى الأول^(١١) ، لافتنا بهذه الإشارة إلى مظهر من مظاهر الأثر السلبي للنحو على البلاغة ، لأن هذا الذى ذكره عنهما أكثر اتصالا بالنحو منه بالتحليل الفنى ، ثم يعقب : "ولكن الخطورة أن سبويه ذكر لقضيته مثالا تجريديا نحويا ، فاستغل عبد القاهر ذلك فى تطبيقه شعريا ، من غير مراعاة جوانب أخرى متعلقة بالبناء الشعرى ، قد تعارض - أحيانا - مع البناء النحوى نفسه"^(١٢).

ولكن د. رجاء عيد - على الرغم من ذلك ، وعلى الرغم من لفته إلى عدة مظاهر لهذا الأثر السلبي - لا يرى مبررا للشقاق بين النحوى والبلاغى ، بل يرى أن الصلة فى أصلها حميمة ؛ لأنهما يتعاملان مع الأداء اللغوى ، ومن الغريب أنه يأخذ بعد ذلك فى إلقاء التبعة على النحويين المتأخرين " حينما غفلوا عن دراسة الظواهر النحوية متصلة بالتركيب اللغوى ، وقصروا مهمتهم على البحث فى ضبط أواخر الكلمات ، ولم ينتبهوا إلى البناء وقيمه النحوية الفنية"^(١٣).

ربما يكون هذا هو السبب ، ولكن من غير المعقول أن يتحمل تبعته النحاة ، فالذى يتحمل تبعته - فى الواقع - هم البلاغيون ، لأنهم لم يدركوا الفوارق الجوهرية التى تفصل بين الرؤية النحوية للظواهر والرؤية البلاغية ، بل لعل فيما ذهب إليه د. رجاء عيد ما يؤكد التبعية المطلقة من قبيل الدرس البلاغى للنحو ، أو السلطة المطلقة للنحو على البلاغة ، لتتأكد بذلك الوصاية وحسبنا - فيما أشار إليه - أن البلاغة تنحدر بانحدار النحو ، ولعل فى هذا ما يؤكد على ضرورة محاولة الفصل التى نحن بصددھا.

إن أمر العلاقة بين النحو والبلاغة لا يقتصر على كونه أمر صلة حميمة - فيما ذهب إليه د. رجاء عيد - كما أنه لا يقتصر على كونه أمر تكامل ، فيما ذهب إليه د. تمام حسان إذ يقول : " ولعل من صور التكامل بين العلمين أن نرى علماء المعانى يقبلون قبول التسليم أهم أصل من أصول النحو ، وهو (أصل الوضع) ، سواء أكان هذا الأصل مرتبطا بنمط الجملة (والمقصود بنية الجملة فى صورتها التامة التى تتضمن الذكر والإظهار ، الخ) ، أم كان مرتبطا بالعلاقات الداخلية والقرائن الدالة على المعانى المفردة فيها "^(١٤) ، ولكنه أمر سلطة ترتب عليها أثر سلبي .

ولعل شيئا من المبالغة فى رصد الأثر الإيجابى للنحو على البلاغة كان مبعث الخلط بين الأثرين ، وعدم الاضطلاع بمهمة الفصل ، يبدو هذا واضحا فى انصراف بعض الباحثين انصرافا تاما إلى رصد الأثر الإيجابى ، فىرى أن البلاغيين " استفادوا إذا من أصول النحو وقواعده ، وظفوها توظيفا بلاغيا مستدين فى ذلك بصنيع النحاة فى التقديم والتأخير والذكر والإظهار ، والحذف والإضمار والفصل ومسائل التعريف والتذكير وغيرها "^(١٥).

وعلى الرغم من إشارة د. أحمد سعد محمد إلى كتاب الأصول للدكتور تمام حسان واعتماده عليه فى بعض المواضع ، فإنه لم يلفت إلى جوهر فكرة العلاقة بين النحو والبلاغة فيه ، واكتفى بأن يتتبع الأثر الإيجابى ، والحق أن د. تمام حسان - على الرغم من كلامه السابق فى الكتاب نفسه - قد انتفت فى كتابه هذا إلى فوارق جوهرية بين النحو والبلاغة ، كما التفت إلى الآثار السلبية لسلطة النحو على البلاغة ، فمن إشاراته إلى الفوارق الجوهرية بين النحو والبلاغة قوله فى مقدمة الكتاب : " إن النحو صناعة بلا شك ، وإن فقه اللغة معرفة بلا شك ، وإن البلاغة تقف بإحدى رجليها فى حقل الصناعات وبرجلها الأخرى فى حقل المعارف "^(١٦).

وقد أشار فى موضع آخر إلى أن علم المعانى فى المباحث المشتركة بينه وبين النحو يعد عالية على النحو^(٢٨)، كما أشار فى حديثه عن مباحث علم المعانى أيضا إلى الفكرة نفسها ، إذ عقب على تقسيم القزوينى لمباحث علم المعانى بقوله : " والناظر إلى هذا الكلام يلاحظ أن القزوينى يضع مباحث علم المعانى فى نطاق أسناد الجملة ، وعلاقاتها الداخلية والخارجية ، وأساليبها ، وهو كلام لا يبعد بالمعنى عن النحو^(٢٩) .

وعلى الرغم من التقات د. تمام حسان إلى أن الفارق الجوهرى بين النحو وعلم المعانى أن النحو ينطلق من البنى إلى المعنى ، أما علم المعانى فإنه ينطلق من المعنى إلى البنى ، مؤكدا بذلك فكرة التكامـل بين العلمين التى أشرنا إليها فى قوله السابق ، فإنه راح يتأرجح بين الأثرين السلبى والإيجابى للنحو على علم المعانى ، فقد ذكر سير البلاغيين على أثر النحاة فى الاعتداد ببعض الأصول النحوية منها : الأصل فى المسند إليه أن يتقدم وفى المسند أن يتأخر . والأصل فى الفاعل أن يتقدم على المفعول به ، وغير ذلك ، ثم عقب بقوله : " والملاحظ أن هذه الأصول التى أخذها البلاغيون عن النحاة تنطلق من منطق المباني على نحو ما تنطلق الدراسة النحوية منها^(٣٠) ، وهذا هو عينه من أخطر الآثار السلبية للنحو على البلاغة - كما سنبين - بيد أن د. تمام حسان - فيما يبدو - لم يُعِر اهتماماً لرصد الآثار السلبية ، لأنه فى كتابه " الأصول " ينحو المنحى الرصدى الذى يتسم بالتحليل الدقيق والتدبر الواعى ، فانصرف الكتاب إلى رصد الأصول المكونة للعلوم والمعارف ورصد العلاقات بين هذه الأصول .

إنما أردت بذلك أن أبين إلى أى حد تتداخل الأثران ، لأؤكد على ضرورة استقلال الأثر السلبى بدراسات تلتفت النظر إلى خطورته ، وسنردف الحديث عن اضطراب الرؤية بالحديث عن إدراك التباين بين الأثرين فى التراث البلاغى .

إدراك التباين بين الرؤيتين فى التراث البلاغى

إن إدراك الاختلاف بين الرؤية النحوية والرؤية البلاغية فى معالجة الظواهر قديم ضارب بجذوره فى عمق التراث البلاغى ، بيد أنه لم يؤخذ مأخذ الجد من قِبل البلاغيين المحدثين ، على الرغم من وجود إشارات مبكرة تفرق بين النحوى والبلاغة ، وإلى الفرق بين عمل النحوى وعمل البلاغى (ت ٦٣٧ هـ) إلى علاقة التداخل بين النحوى والبلاغة ، وإلى الفرق بين عمل النحوى وعمل البلاغى بقوله : " موضوع علم البيان هو الفصاحة والبلاغة ، وصاحبه يُسأل عن أحوالهما اللفظية والمعنوية ، وهو والنحوى يشتركان فى أن النحوى ينظر فى دلالة الألفاظ على المعانى من جهة الوضع اللغوى ، وتلك دلالة عامة ، وصاحب علم البيان ينظر فى فضيلة تلك الدلالة ، وهى دلالة خاصة ، والراد بها أن يكون على هيئة مخصوصة من الحسن ، وذلك أمر وراء النحوى والإعراب ، ألا ترى أن النحوى يفهم معنى الكلام المنظوم والمنثور ، ويعلم مواقع إعرابه ، ومع ذلك فإنه لا يفهم ما فيه من الفصاحة والبلاغة ، ومن هنا غلط مفسر الأشعار فى اقتصارهم على شرح المعنى وما فيها من الكلمات اللغوية ، وتبيين مواضع الإعراب منها ، دون شرح ما تضمنته من الفصاحة والبلاغة^(٣١) .

وإذا كانت إشارة ابن الأثير قد بلورت الرؤية النظرية بين الحقلين ، وعلى الرغم مما أولاه عبد القاهر الجرجانى (ت ٤٧٤ هـ) من أهمية للنحو فى معالجته البلاغية ، وعلى الرغم مما اعتدى كتاب دلائل الإعجاز - أحيانا - من خلط بين الرؤيتين النحوية والبلاغية ، فإننا نجد فيه التفتات مبكرة إلى التمييز بين الرؤيتين ، إذ يأخذ عبد القاهر عمليا فى نقض الرؤية النحوية فى مواضع من " دلائل الإعجاز " بمناقشة تعليقات بعض النحاة المتعلقة بأبعاد دلالية لبعض الظواهر ، وسنقف منها عند موضعين - على سبيل المثال لا الحصر - هما :

التقديم للعناية

أشار عبد القاهر إلى تعليق سيبويه في تقديم ما حقه التأخير ، شأن تقديم المفعول به على الفاعل " ... كأنهم إنما يقدمون الذى كان بيانه أهم لهم وهم يبيانه أعنى ، وإن كانا جميعاً يُهماهم ويعيناهم " (١١) ، ثم أشار إلى عبد القاهر إلى أن هذه الرؤية تمثل وجهة نظر النحاة " وقال النحويون : إن معنى ذلك أنه قد يكون من أغراض الناس فى فعل ما أن يقع بإنسان بعينه ، ولا يبالون من أوقعه " (١٢) ، وقد أخذ عبد القاهر على هذه الرؤية قصورها عن استكناه الظاهرة البلاغية ، إذ لم يذكر هؤلاء النحويون من أين كانت العناية ؟ وبم كان ذكره أهم ؟ ومن ثم هان أمر التقديم والتأخير فى نفوسهم ، ثم يعقب بقوله : " لا جرم أن ذلك ذهب بهم عن معرفة البلاغة . ومنهم أن يعرفوا مقاديرها ، وصد بأوجههم عن الجهة التى هى فيها ، والشق الذى يحويها . والداخل التى تدخل منها الآفة على الناس فى شأن العلم كثيرة ، وهذه من أعجبها ، إن وجدت متعجباً " (١٣) .

ويتأمل ملاحظات عبد القاهر البلاغى ومناقشاته فى هذا الصدد تثبت أن يرفض سيطرة المعيارية على الرؤية التحليلية للنصوص ، وليس من شك فى أن الرؤية المعيارية هى الأنسب للنحو الذى يضع المعايير المتصلة بالثبات ، والتى تحكم إليها الظواهر . فهذه الوجهة تصلح وتتلاءم مع الدرس النحوى الذى يهتم إلى معايير ثابتة فى رؤية التراكيب التى قيلت ، بل التى يمكن أن يقال ، ولكنها لا تتلاءم بحال مع رؤية البلاغى للظاهرة البلاغية . فالظاهرة البلاغية متجاوزة للثوابت ، ومن ثم لزم أن تكون الرؤية التحليلية لها متجاوزة لثوابت المعيارية التعقيدية .

الزيادة فى المبنى والزيادة فى المعنى

تنسب عبد القاهر إلى فارق جوهرى بين الرؤية النحوية والرؤية البلاغية فى بنية الجملة ، فذهب فى نقض الرؤية النحوية التى تجعل الزيادة فى المبنى زيادة فى المعنى ، لافتاً إلى أن الزيادة فى المبنى تغيير فى المعنى وليست زيادة فيه ، يقول :

" وما ينبغي أن يُحصل فى هذا الباب ، أنهم قد أصّلوا فى (المفعول) وكل ما زاد على جزئى الجملة ، أنه يكون زيادة فى الفائدة وقد يتخيل إلى من ينظر إلى ظاهر هذا من كلامهم ، أنهم أرادوا بذلك أنك تزد به على جزئى الجملة فائدة أخرى ، وينبئ عليه أن ينقطع عن الجملة ، حتى يُتصور أن يكون فائدة على حدة ، وهو ما لا يُعقل ، إذ لا يُتصور فى (زيد) من قولك : ضربت زيداً أن يكون شيئاً برأسه ، حتى تكون بتمديتك (ضربت) إليه قد ضمت فائدة إلى أخرى ، وإذا كان ذلك كذلك ، وجب أن يُعلم أن الحقيقة فى هذا : أن الكلام يخرج بذكر المفعول إلى معنى غير الذى كان ، وأن وزن الفعل قد عُذِّى إلى مفعول معه ، وقد أُطلق فلم يُقصد به إلى مفعول دون مفعول ، ووزان الاسم المخصص بالصفة مع الاسم التروك على شياعه ، فكذلك : جاءنى رجل طريف ، مع قولك : جاءنى رجل ، فى أنك لست فى ذلك كمن يضم معنى إلى معنى وفائدة إلى فائدة ، ولكن كمن يريد هاهنا شيئاً وهناك شيئاً آخر ، فإذا قلت : ضربت زيداً ، كان المعنى غيره إذا قلت : ضربت ، ولم تُزد زيداً .

وهكذا يكون الأمر أبداً ، كلما زدت شيئاً وجدت المعنى قد صار غير الذى كان ومن أجل ذلك صُلِحَ المجازة بالفعل الواحد ، إذا أُتِيَ به مطلقاً فى الشرط ، ومُعذِّى إلى شئ فى الجزء ، كقوله تعالى : " إِنْ أَحْسَنْتُمْ أَحْسَنْتُمْ لِأَنْفُسِكُمْ " (الإسراء ٧) ، وقوله عز وجل : " وَإِذَا بَطِشْتُمْ بَطِشْتُمْ جَبَّارِينَ " (الشعراء ١٣٠) ، مع العلم بأن الشرط ينبغي أن يكون غير الجزء ، من حيث كان الشرط سبباً والجزء مسبباً ، وأنه محال أن يكون الشئ سبباً لنفسه ، فلو أن المعنى فى أحسنتم الثانية ، غير المعنى فى الأولى ، وأنها فى حكم فعل ثان ، لما ساغ ذلك ... أنك ترى البيت قد استحسنته الناس وقضوا لبقائه بالفضل فيه ، وبأنه الذى غاص على معناه بفكره ، وأنه

أبو عذرة ، ثم لا ترى ذلك الحسن وتلك الغرابة كانا ، إلا لما بناه على الجملة دون نفس الجملة ، ومقال ذلك قول الفرزدق :

وما حملت أم امرئ في ضلوعها أعق من الجاني عليها هجانها

قلولاً أن معنى الجملة يصير بالبناء عليها شيئاً غير الذى كان ، ويتغير في ذاته ، لكان محالاً أن يكون البيت بحيث تراه من الحسن والمزية ، وأن يكون خاصاً بالفرزدق ، وأن يقضى له بالصيق إليه ، إذ ليس في الجملة التي بنى عليها ما يوجب شيئاً من ذلك فاعرفه .

والنكتة التي يجب أن تُراعَى في هذا : أنه لا تتبين لك صورة المعنى الذى هو معنى الفرزدق - إلا عند آخر حرف من البيت - حتى إن قطعت عنه قوله (هجانها) بل (الياء) التي هي ضمير الفرزدق ، لم يكن الذى تعقله منه مما أراه الفرزدق بسبيل ، لأن غرضه تهويل أمر هجائه ، والتحذير منه ، وأن من عرّض أمره له ، كان قد عرّضها لأعظم ما يكون من الشر ^(٣٧) ، ومهما كانت هذه الإشارات خفية متوارية بين عشرات القضايا والنظريات فإنها تدل - بلا شك - على سبق إلى إدراك مبكر للفوارق بين الرئيتين النحوية والبلاغية في التراث البلاغي على المستويين النظري والتطبيقي .

الأثر السلبي

على الرغم من صعوبة الفصل بين مظاهر سلطة النحو على الدرس البلاغي ، فهي من التدخل بحيث يصعب التمييز بينها ، فإننا سنحاول هذا الفصل والتحديد لمنهجة الرؤية التي نطرحها في هذه الصفحات ، وفي ظني أن الآثار السلبية لسلطة النحو على البلاغة تتوزع في اتجاهين عامين يمثلان مظاهر هذه السلطة ، وربما يتدرج تحتها اتجاهات أخرى جزئية : سيطرة فلسفة العلم في الرؤية والتصنيف - سيطرة آليات العلم وإجراءاته في معالجة بعض الظواهر.

وقد أشرنا فيما سبق إلى أن الأثر السلبي للنحو على البلاغة قد تنأثر في كتب البلاغيين القدماء - متقدمهم ومتأخرهم - والمحدثين ، كما اختلط بالأثر الإيجابي في كثير من الأحيان ، وفي ضوء الاتجاهين العامين للأثر السلبي يمكننا أن نتمثل هذا التمييز بين هذين النوعين من الآثار السلبية بأنهما : الأثر السلبي الكلي والأثر السلبي الجزئي.

ونقصد بالأثر السلبي الكلي : الأثر الذى يحكم التصورات النظرية الكلية ، ويتعلق بمسئلات الرؤية البلاغية في تصنيف الظواهر وتعميد القواعد ، ثم يُشكل مسار الدرس البلاغي ، وقد جاءت الآثار السلبية الجزئية - في بعض الأحيان - تعكس بعض مظاهر هذا الأثر الكلي .

أما الأثر السلبي الجزئي فنقصد به : الأثر الذى ينحصر في معالجة بعض الجزئيات في الظواهر البلاغية ، ويتعلق بسيطرة آليات علم النحو وإجراءاته في تتبع بعض الظواهر البلاغية ، ومثاله ما قدمنا من ملاحظات للمحدثين على استعمالات : (هل والهمزة) .

أولاً : الأثر الكلي

التصنيف النحوي للظواهر البلاغية

وهو ما أطلق عليه د. محمد العمري : "تقديم المقولات النحوية على الوظائف البلاغية"^(٣٨) ، وقد أشرنا إلى أنه من أخطر الآثار السلبية للنحو على البلاغة ، لأنه يشكل المنطلقات لتصوير الظواهر ، ويتعلق به الخلط في الانطلاق إلى تحليلها ، وقد أشار غير واحد من البلاغيين^(٣٩) المحدثين إلى هذه الملاحظة ، بيد أن ملاحظاتهم تنسم بالجزئية وعدم استقصاء البحث ، والسبب في هذا أن الإشارة إلى هذه الملاحظة جاءت عارضة في ثنايا مناقشات عامة تتناول موضوع البلاغة بشكل عام متعدد الجزئيات ، فلم ينفرد بحث - فيما أعلم - بمعالجة هذه الفكرة ، ولعل

أسبق البلاغيين المحدثين إلى الوقوف على هذه الملاحظة هو أمين الخولى ، فقد قام منهجه - فى محاولته لتحديث الدرس البلاغى - على مبدأى : التحلية والتحلية ، أى الطرح والإضافة ، طرح ما يعوق الدرس البلاغى من مداخلات جانباً ، وإضافة ما يثرى هذا الدرس ، ورأى فى معالجتة أنه من التحلية أن نزيل التداخل المضطرب فى دراسة علوم العربية على اختلافها ، طامحاً إلى أطراح الخلط بين البلاغة وغيرها من العلوم ، وقد أشار فى وضوح إلى هذا التداخل فى الثقافة الإسلامية ، فأشار إلى التعرض للسرف لمسائل علم فى دراسة غيره ، ثم إنه لم يتوسع فى شرح هذه الظاهرة وتعليلها ، إذ جعل ذلك تمهيداً لمعالجة التداخل فى الدرس البلاغى ، ثم أشار إلى الأثر السلبي لهذا التداخل من زاويتين :

تتمثل الأولى فى اضطراب منهج المادة المقصودة بالدرس ، وتتمثل الأخرى فى عدم التزام الطرائق الملائمة لطبيعتها ، " إذ ينتقل الدارس بين حقائق مختلفة ، لكل واحدة أسلوب بحثها الخاص ، فيتناولها جميعاً بأسلوب واحد ، ولا يميز بين طابعها ، تختلط عنده مميزات ، ويعدى بعض منهاجها بعضاً ، إن صح أن هناك انتباها ما إلى تخالف هذه المناهج ، فيتناول الدينى الغيبى منها بأسلوب عادى عقلى ، والنظرى منها بأسلوب العملى ، والعقلى منها بأسلوب الوجدانى ، والعكس ، وتلك حاطمة المناهج ، وناشرة الاضطراب " (٢٧).

ثم أخذ أمين الخولى فى اللفت إلى ضرورة تخلية التفكير البلاغى ، والتأليف البلاغى من التداخل مع الدرس النحوى على وجه الخصوص ، إزالة للاضطراب الناجم عنه ، فإن هذا التداخل أيضاً قد ترك أثره فيها ، واختلط البحثان فى غير موضع ، " وكان من ذلك أن صَبِرَ البحث البلاغى وعُجِفَ أحياناً ، فقصر عن المعنى الأدبى الخاص به ، وإن تضخم وتزهد أحياناً ، فجار على المعنى الأدبى كذلك " (٢٨).

ثم يلفت أمين الخولى إلى ما يتعلق بالتصنيف النحوى للظواهر البلاغية بقوله : " وأنت واجد اللث للصور فى مثل قول البلاغيين فى أحوال المسند إليه : إن تعريفه بالإضمار ، لأن المقام للتكلم أو الخطاب أو الغيبة ، وبالعلمية لإحضاره بعينه فى ذهن السامع ابتداء باسم مختص به ، وباللام لكذا ، وبالإضافة لكذا ، مما لا تجد فيه شيئاً جديداً إلا شرح المعنى النحوى الأول ، دون عناية بما وراء ذلك من معنى بلاغى خاص ، كبيان مقام التكلم ، ومقام الخطاب ، ومقام الغيبة ، الذى يحسن إيراد كل واحد منها فيه ، والمعنى الخاص فى التعريف بالإضمار دون غيره ، أو بالعلمية دون غيرها ، أو باللام دون سواها ، حتى يفقه الأديب خصائص هذه التعبيرات - فيؤثر منها ما يناسب عمله الأدبى ويجدى عليه ، فهذا مثل الاختلاط الذى نقص به بحث البلاغة " (٢٩).

وينبغى ألا ننظر إلى مقولة أمين الخولى هذه على أنها ملاحظة جزئية ، أو على أنها ملاحظة على أثر جزئى ، ذلك لأنها تتعلق بمبحثين كاملين من مباحث علم المعانى هما : " أحوال المسند وأحوال المسند إليه " ، وإذا تأملنا - فى ضوء هذه الملاحظة - وجدنا مبحثى : " الإسناد الخبرى وأحوال متعلقات الفعل " - وفق التصنيف الشائع فى بلاغة السكاكى - لا يخرججان عن دائرة النحو أيضاً ، وبذلك تصدر هذه المباحث عن الرؤية النحوية الخالصة ، ثم يعقب أمين الخولى بعد ضرب بعض الأمثلة وتحليلها بقوله : " وإلى هنا بدا لكم أن التداخل المضطرب بين الدراسات المختلفة فى البلاغة قد أفسد منهاجاً ، كما أن التداخل بينها وبين مواد العربية نفسها قد أضر بها ، فحق علينا تصحيحاً للمنهج ، وإصلاحاً للبحث ، أن نخلى الدرس من التداخل بين المواد " (٣٠).

لقد نفذ د. تمام حسان إلى ملاحظات ثرية فى معالجة هذه الفكرة ، وقد عرضنا من قبل لقرئته : " والنظر إلى هذا الكلام يلاحظ أن القزوينى يضع مباحث علم المعانى فى نطاق اسناد الجملة ، وعلاقتها الداخلية والخارجية ، وأساليبها ، وهو كلام لا يبعد بالمعنى عن النحو " (٣١) ، وقوله : " والملاحظ أن هذه الأصول التى أخذها البلاغيون عن النحاة تنطلق من

منطلق المبانى على نحو ما تنطلق الدراسة النحوية منها^(٣٩).

وهو بهذين القولين يصيب جوهر القضية ، فإن الانطلاق من المبانى إلى المعانى يحقق المنطلق النحوى فى مباحث علم المعانى التى تحدتت على يد السكاكى ثم القزوينى ، وتبعهما تأكيدا وترويجا لهذا البعد النحوى الشَّرَاح وأصحاب المطولات والمختصرات .

التزم البلاغيون المُسْتَوْرُونَ المُقْعَدُونَ بمنهج النحويين فى التقنين والتقييد ، فظنوا أنه بإمكانهم ما أمكن النحويين من وضع القواعد التى تحكم مادة درسه ، غافلين حقيقة جوهرية كبرى مؤداها أن مادة الدرس النحوى من الثبات بحيث يمكن أن تدعن لهذا التقنين والتقييد ، أما مادة الدرس البلاغى فمن ألزم خصائصها أنها تتجاوز للثابت والمستقر ، جامعة فى تجاوزها . جانحة فى تغيرها وتبدلها ، إلى حد يمكننا القول معه : إن كل قول متصف بالبلاغة اكتشاف جديد ، ومن ثم يستعصى على التقيد وينفلت من القوانين الضابطة ، وإن كان ثم ضبط فإنه يكون ضبطا نسبيا ، إذ على البلاغى أن ينشغل بتتبع الظاهرة البلاغية فى حيويتها ونبضها وتناميها فى استعمال البلقاء .

وإذا كانت أهم المأخذ التى أخذت على الدرس البلاغى واسترعت انتباه المحديثين تتحدد فى مأخذين : النظرة الاجتزائية التى سيطرت على التراث البلاغى تنظيرا وتطبيقا ، والانقصام بين الظاهرة والقاعدة ، فإن هذين المأخذين - على الرغم من صوابهما - ينحصران فى تأمل المنتج البلاغى ، ويقفان دون محاولة البحث فى الجذور التى أدت بالدرس البلاغى إلى هذه النتيجة ، ومن ثم يتعين علينا أن نقف وقفة متأنية هنا عند أهم الأسباب التى أدت إلى هذه النتيجة ، تلك التى تتمثل فى الأثر السلبي لسلطة النحو ، ونعنى بها ارتباط الأصول النظرية للبلاغة بالنحو ، وذلك فى استلهاام روح النحو فى التصنيف وصياغة القواعد - من جانب - والتعمية الزائدة لمقدمات فى الدرس النحوى ، من جانب آخر ، تصلح للدرس النحوى ولكنها لاتصلح للدرس البلاغى ، ومما يؤكد ذلك : التعمية فى التعريفات والتقسيمات ، وفى بناء بعض الآراء البلاغية على مقدمات فى آراء النحاة ، على الرغم من أن النص إذا احتاج إلى تأويلات وكان عرضة لآراء مختلفة فى الإعراب فإن بعض أوجه الاختلاف تحسم إذا كانت البلاغة فيها أولا والنحو تاليا ، ولنضرب لذلك مثلا بمعالجة البلاغيين للفرق بين (كم) الخبرية و (كم) الاستفهامية ، لقد سار البلاغيون فى ركاب المقولات النحوية " فأبوا إلا أن يقفوا عند حدود القاعدة والشاهد شأن النحاة ، ولذلك لم يتجاوز تعليقهم على بيت الفرزدق :

كَمْ عمة لك يا جريرو وخالة فَدَعَاءٌ قد حلبت على عشارى

البعد النحوى فى استعمال (كم) وإعراب ما بعدها ، فوضع السكاكى البيت شاهداً على (كم) الاستفهامية) ، واحترز من جواز استعمالها خبرية هنا بقوله " فيمن روى بنصب المميز " . وكأنه بهذا الاحتراز يخرجها من دائرة الدرس البلاغى حال خبريتها ، مع أن عكس ذلك - هنا - هو الصحيح ، فليس ثم وجه لإعراب كم هنا استفهامية ، ومن ثم فلا وجه لإعراب ما بعدها منصوبا ، ولو روى بنصب المميز لكان ذلك من قبيل الخطأ البين ، فإن الفرزدق - يقينا - لا يسأل جريرا لينتظر إجابة ولكنه يهجو به بأن خالاته وعماته كن يرعين له الماشية .

والغريب حقاً أن أحد البلاغيين قديماً وحديثاً لم يشر إلى كم الخبرية على الإطلاق مع أن ما ينطبق على كم من حيث الاستفهام والخبر هو نفسه ما ينطبق على غيرها من الأدوات من وجهين ، الأول : أن (كم) الخبرية تستعمل للدلالة على التقرير - مثلاً - كما تستعمل غيرها من أدوات السؤال ، فهذا المنطق كان يستدعى أن يجرى قانون التمييز بين خبرية الأداة واستفهاميتها على سائر الأدوات ، لينحى البلاغيون (الهزمة الخبرية) و (هل الخبرية) و (ومن الخبرية) .. وما إلى ذلك عن الدرس البلاغى ، والوجه الآخر : أن يجرى على (كم) القول بالخروج على الأصل الذى وضع أولا ، فتصبح (كم) الخبرية) استفهامية خرجت عن أصل الاستعمال للدلالة

على التقرير وغيره ، أو يصبح استعمالها خبرية للتقرير وغيره من قبيل المجاز أو من مستتبعات التركيب . على حد قول بعضهم ، والواقع أن كم لا تختلف عن غيرها في الاستعمال الفني^(١٠) .

إن التأمل في هذا الملحظ وجدته يقف على مدى تبعية البلاغة للنحو وانفصالها عن الاستقلال والخصوصية ، مما يدفع دفعا إلى ضرورة إعادة النظر في البلاغة - بوصفها أداة نقدية - الأمر الذي يشكل جانبا من جوانب تصحيح التصورات النظرية التي أسلفنا الإشارة إليها ، ولا أحسب أن ذلك سيكون إلا بتغيير رؤية البلاغيين التي تعيد وعى البلاغة بنفسها ، أو بجهود النقاد البلاغيين ؛ بوصف البلاغة إحدى أدوات النقد ، فإذا عجزت الأداة كان الذي يستعملها أرى الناس بعجزها وهو - من ثم - أرى الناس بعزل هذا العجز وكيفية التغلب عليها . وقد بات واضحا أن الخلل في البلاغة يتفوق في الأصول الفلسفية لكونات المقولات النظرية ، على مستوى طرح المصطلحات وتحديد مفاهيمها ، كما ينتشر في نهج التصنيف والتتظير ، لتظهر آثار ذلك في المعالجات التطبيقية والإجراءات .

وإذا كان عبد القاهر غير مبرا من الإذعان لسلطة النحو في تصنيف مباحث علم المعاني ، وإذا كان هو المسئول الأول عن ترسيخ هذا التصنيف ، إذ مهد للبلاغيين ورود هذا النزلق ، فإن من حقه علينا أن نذكر أنه تجاوز هذه السلطة في تصنيفه لبعض المباحث .

فإذا كان لم يقدم بين يدي كتابه " دلائل الإعجاز " فلسفة في التصنيف ، فإن قراءة الكتاب ببعض الرؤية والتدبر يمكن أن تهدينا إلى استنباط فلسفة لهذا التصنيف وبخاصة في مبحثي التقديم والتأخير ، والحذف والذكر ، هي أوفق من التصنيف الذي تم على يدى السكاكي ، ورسخ في الدرس البلاغي على يد السائرين على هدى تصنيفه ، ولناخذ في طرح مقترح هذه الدراسة في صورة مقارنة بين فلسفة عبد القاهر المستنبطة من دلائل الإعجاز ، وفلسفة السكاكي المصاغة .

لقد انطلق عبد القاهر في تصنيفه من الظاهرة البلاغية ، فإذا أعما النظر وجدناه يصف التقديم والتأخير مبحثا بلاغيا ، كما يصنف " الحذف " مبحثا ، أما السكاكي فقد جعل الظاهرتين - وغيرهما - توابع لأجزاء لتصنيف النحوي ، فجعل التقديم والتأخير ، والحذف والذكر ، من أحوال المسند وأحوال المسند إليه ، وهو بذلك يقر التقسيم النحوي منطلقا من بناء الجملة النحوية ، وفرق كبير بين الانطلاق من الجملة النحوية بثوابتها ومقفيراتها ، والانطلاق من متغيرات الجملة النحوية المنتجة للظواهر البلاغية ، تتبين ذلك بالنظر الميسر إلى أن المسند والمسند إليه هما ركنا الجملة النحوية ، أي أنهما ليسا ظواهر بلاغية ، وخطورة هذه الرؤية أنها من الممكن أن تؤدي - كما قد أدت من قبل - إلى تكلف الظواهر ، كما هو واضح من إشارة أمين الخولي السابقة .

لقد كان من الأجدي أن تبدأ محاولة التطوير في الدرس البلاغي نظريا وتطبيقيا من النقطة ذاتها التي انطلق منها التفكير البلاغي نحو العمق والجمود ، تلك التي ترجع إلى أثر النحو في البنية المعرفية للبلاغة العربية . فالنحو يقوم على الرؤية الواحدة ، بغض النظر عن الاختلافات الجزئية ، ومن ثم - وهذا هو الأهم - فإن الظاهرة في النحو أسيرة القاعدة وإن كانت الظاهرة تمثل العلة الأولى لوجود القاعدة ، فما القواعد إلا رصد لاطراد الظواهر . وينبغي أن نأخذ في اعتبارنا أن الدرس البلاغي كان أكثر استيعابا للشق الثاني ، فقد طمحت البلاغة إلى تقنين وتعديد مبنى على رصد الظواهر واطرادها ، بيد أن البلاغة توهمت أنه بوسعها أن تضع القاعدة التي تحيط بالظاهرة شأن النحو ، ولذلك فإن مشكلة البلاغة ليست في المعايير السابقة لوجود الظاهرة البلاغية ، لأنه لا وجود لمعايير سابقة إلا في الرؤى الفلسفية الخالصة ، ولكن مشكلة البلاغة في تكون هذه المعايير والغاية منها ، ويتضح لنا ذلك جليا إذا أعما النظر في علاقة المعايير بالظواهر بين النحو والبلاغة .

انثبقت القاعدة النحوية من الظاهرة حيث قامت على استقراء دقيق للظاهرة ، ولذلك أمكنها تحقيق خاصية الشمول اللازمة لمكونات العلم ، ثم أصبحت القاعدة المعيار الثابت الذى تحتكم إليه الظواهر الماثلة بعد ذلك ، ولأسباب ترجع إلى الدقة فى الاستقراء ، وانتشار الظاهرة - فموضعها الكلام - واطرادها ، مرتبطة ارتباطاً صارماً بالقول ، وإلى محدودية الهدف ، ووضوح الغاية من الدرس النحوى ، تحقق لهذه القاعدة الثبات العلمى على مر العصور ، كما تحققت شروط العلم للنحو .

أما القاعدة البلاغية فقد اتبقت أيضاً من الظاهرة ، بيد أن الاستقراء البلاغى لم يكن من الدقة والشمول بحيث يستوعب الظاهرة السابقة المنبثق عنها ، فالظاهرة ليست مطروحة طرح الظاهرة النحوية ، وليست مطردة اطرادها ، ولكنها مراوغة مخاتلة ، دائمة التبدل والتحول ، متجاوزة للارتباط الصارم للقول ، ولذلك جاء الاستقراء مختلاً ناقصاً ، وقد أدى قصور القاعدة البلاغية استقراءياً إلى قصورها الحتمى عن الإحاطة بالظواهر اللاحقة ، وذلك لم يتمكن الدرس البلاغى من مسايرة الدرس النحوى فى الدقة والثبات والشمول والتماسك والاقتصاد ، أى فى الخصائص المميزة للعلم ، يرجع ذلك إلى اختلاط الغاية من البلاغة وعدم محدودية الهدف ، كما يرجع فوق هذا وذلك إلى الخلل فى الإجراءات الذى كان من أهم مظاهره عدم القدرة على تحديد المصطلح ، وهو خطأ جوهرى فى التوصيف العلمى ، بل لعله خطأ كليل بنفى صفة العلمىة عن البلاغة ، مثال ذلك : اختلال القاعدة الناجم عن اختلاط المصطلح فمصطلح (الاستقصاء) مثلاً ، الذى يتداخل مع مصطلحات : التتميم والتكميل والاستطراد والخروج والتخلص ، بحيث أصبح الشاهد الواحد يذكر لأكثر من مصطلح ربما عند كاتب واحد بل فى كتاب واحد ، وإذا أضفنا إلى ذلك عجز هذه المصطلحات على وفرتها وتضاربها عن الإحاطة بالظاهرة بدا لنا إلى أى حد بلغ القصور فى إدراك الظواهر من منطلق القواعد .

ومن ثم نتجاوز بهذه الدراسة رصد الأثر السلبي لسلطة النحو على الدرس البلاغى إلى غاية أكثر طموحاً ، تتمثل فى البداية بالدرس البلاغى من حيث بدأ الأقدمون ، وذلك بإعادة النظر فى المواضيع التى بُنى فيها الدرس البلاغى على أساس الدرس النحوى .

ولقد تنبه د/ محمد العمرى إلى هذا الجانب من جوانب الأثر السلبي للنحو على الدرس البلاغى وعرض لنموذج من مظاهر هذا الخلط فى التصنيف إذ يقول : " لقد شغل السكاكى بطبيعة المحذوف أو القدم والمؤخر عن الوظيفة البلاغية ، ولذلك نجده ينشغل بالتفريق بين حذف المسند وحذف المسند إليه ، كما يميز بين حذف المسند إليه المبتدأ وحذف المسند إليه الفاعل ١٠ ، وهكذا ، دون بيان الفرق بين أن يكون المحذوف من هذه الفئة أو تلك ، والحال أن التصنيف البلاغى يقتضى بيان وظيفة الحذف ، لا بيان اسم المحذوف ، فالذى يشغل البلاغى أصلاً هو : لماذا حُذف المحذوف ؟ ولماذا قدم المقدم ، أو أخر المؤخر ؟ وقد ظهر الأثر السلبي لهذا التوجه عند شراح السكاكى ذوى الثقافة النحوية الذين انشغلوا بالمقولات النحوية انطلاقاً من مفهوم الإنسان ، وما يدخل تحته من تفريمات الفاعلية والمفعولية ، والابتداء والخبرية ، إلى آخر اللائحة ، وذلك على حساب الوظائف البلاغية"^(١).

الأثر الجزئى

أشرنا من قبل إلى ملاحظات أمين الخولى على الأثر السلبي الكلى للنحو على الدرس البلاغى ، وهو ، وإن لم يفرق فى كتابيه : متاهج تجديد وفن القول بين الأثرين السلبيين ، فإنه لفت إلى بعض الآثار السلبية الجزئية المتعلقة ببعض المعالجات البلاغية . فقد أخذ فى تتبع ظواهر التداخل بين المعالجة النحوية والمعالجة البلاغية مبيناً التأثير الذى انسرب إلى الدرس البلاغى فأثقله بمقولات علم النحو ، يقول : " ... ثم أنت واجد المثل للتضخم والتزيد ، فى صنعهم بباب الفصل والوصل مثلاً ، إذ أوردوا فيه أحوالاً وتقسيمات ، كان المرجو أن تكون أدبية الملحظ ، لكنها ليست بذاك ، كعدمهم من أحوال الفصل " شبه كمال الانقطاع " ، الذى يمثلون له

بقول الشاعر :

وَتَكْظُنُّ سَلَمَى أَنْنى أَبْغَى بها بدلاً ، أراها فى الضلالِ تَهيمُ

فإن العطف فى " أراها " كما يبدو جلياً ، يؤدى إلى فساد المعنى الأول ، ونقص ما أرادَه القائل فليس المانع منه بلاغياً ، بل هو نحوى صرف ، يدور فيه الأمر على الصحة واستقامة المعنى ، لا على اعتبار تال لما به أداء المعنى الأول ، كما هو الشأن فى بحث البلاغة ؛ فليس يجوز هنا أن يعطف القائل أولاً يعطف ، فيظل الكلام مؤدياً لغرضه ، فى حالين من قوة وضعف ، فيؤثر العطف أو تركه ، لأن به القوة والوضوح . ولعلنا نعود إلى هذا قريباً حين نتخذ باب الفصل والوصل مثلاً لتطور درسنا من البلاغة إلى فن القول ؛ فنورد ما فيه من مثل هذا التداخل^(١٧) .

وقد تناثرت بعض الملاحظات التى تؤكد على خطورة هذه السُّلطة فى كتابات بعض المحدثين ، فقد التفت د. شكري عياد (١٩٨٨) إلى أن جهد البلاغيين " قد انصب فى علم المعانى على بيان أثر اختلاف التركيب فى المعنى ، دون أن يجاوزوا الوجوه التى أجازها النحو ، وأضافوا إلى الأبواب ماهو ألصق بالنحو كباب القصر والفرق بين هل وهمزة الاستفهام ، فكلا البابين لامجال للاختيار فيه ، لأن الفرق تمس أصل المعنى"^(١٨) .

والغريب حقاً أن تمر عشرات السنين على مقولات أمين الخولى (بدأت بكتابه مناهج تجديد ١٩٣١) ثم لا نجد لها - إن وجدنا - إلا أصداء خافتة فى ثنايا بعض الكتب ، لعلها محاولات فردية أقرب منها تواصل معرفياً ، والأغرب أن نجد بعض المحدثين يسبغون فى معالجة بعض المباحث البلاغية بنفس القدر من التداخل ، على الرغم من اعترافهم بأنه لا علاقة لبعض هذه المعالجات بالبلاغة ، ومؤاخذتهم بعض قدماء البلاغيين عليها ، فبعد أن أورد د. محمد أبو موسى (١٩٧٨) مواضع " الهمزة وهل " أخذ فى مناقشة مقولات عبد القاهر والنسكاكى ، ثم قال معقلاً : " وهذا الذى ذكرنا فى (الهمزة وهل) أشبه بالنحو منه بالبلاغة ، لأنه تحرير نظام الجملة وبيان فرط دقتها ومحظوراتها ، وما يجب ملاحظته فى بنائها حتى لا تتدافع أحادها فينتقص الكلام وذلك كله فى ضوء تحليل الدلالة وتحديدها ، البلاغيون فى هذا يتكثرون على كلام النحاة ... والدخل فى باب دراسة مزايا الأسلوب والكشف عن جوانبه ذات الظلال والإيماض هو بحث ألوان الحسن ، وما يخطر فى القلب مما يثيره الاستفهام حين لا يرد به طلب الفهم"^(١٩) .

وبعد فعمل هذه الصفحات تكون قد كشفت بعض جوانب العلاقة بين النحو والبلاغة ، ولعلها بذلك تكون قد حققت خطوة إيجابية من خطوات التواصل الواعى مع التراث البلاغى العربى ، فإن السُّلطة التى نؤمن به : إن الكشف عن سلبيات بعض المعالجات التراثية لا يقل وفاء لهذا التراث عن تجلية إيجابياته .

الهوامش :

- ١ - وربما أدى عجز د. عبد العزيز حمودة - فى كتاب الرايا المقرة - عن ملاحظته فى الفوص إلى هذه الأعماق ، إلى انتقاد معالجه الفكرة - على عمقها - فوصفها بأنها " إنشائية فيها من الهزل أكثر مما فيها من الجد " ، راجع د. عبد العزيز حمودة : الرايا المقرة ، علم المعرفة ، الكويت ٢٠١١ م ، ص ٢٤٠ .
- ٢ - د. مصطفى ناصف : النقد العربى ، نحو نظرية ثانية ، ط عالم المعرفة ، الكويت ٢٠٠٠ م ، ص ٢٣ .
- ٣ - د. مصطفى ناصف : النقد العربى ، نحو نظرية ثانية ، ص ٢٣ - ٣٧ .
- ٤ - د. رجا عيد : فلسفة البلاغة ط ٢ ، منشأة المعارف ، الاسكندرية ، ص ١٤٦ .
- ٥ - د. تمام حسان : الأصول ، الدار البيضاء ، ١٩٩١ م ، ص ٣٤٥ .
- ٦ - د. شوقى ضيف : البلاغة تطوّر وتاريخ ط ٨ القاهرة ١٩٩٠ ، ص ٢٨ ، ٢٩ ، وانظر البديع لابن المعتز ص ٣٦ ، ٢٥ .
- ٧ - د. عبد القادر حسين : أثر النحاة فى البحث البلاغى ط القاهرة ١٩٧٠ م .

- ٨ - د. أحمد سعد محمد: الأصول البلاغية في كتاب سيبويه ، ط القاهرة ١٩٩٩ م.
- ٩ - د. عيد بليغ : خداع المرأيا ، ط١ دار إيتراك ، القاهرة ٢٠٠٢ م .
- ١٠ - أمين الخولي : مناهج تجديد ، ط الهيئة المصرية للكتاب ، القاهرة ١٩٩٥ م.
- ١١ - د. شكرى عياد : مدخل إلى علم الأسلوب ، القاهرة ١٩٩٢ ص ٤٨.
- ١٢ - د. محمد العمرى: البلاغة العربية أصولها وامتداداتها ، الدار البيضاء ١٩٩٩ م ، ص ٤٩٥.
- ١٣ - د. عيد بليغ : خداع المرأيا ط ١ ، القاهرة ٢٠٠٢ م ص ٩٣ وما بعدها.
- ١٤ - د. عيد بليغ : نقض البلاغة ، أسلوبية السؤال ، رؤية فى التنظير البلاغى ط ١ ، القاهرة ١٩٩٩ م.
- ١٥ - عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ت محمود محمد شاكر، ط٢ الخانجي، القاهرة ١٩٨٩م، ص ١١.
- ١٦ - د. تمام حسان : الأصول ص ١٤ ، ويراجع ابن الأنبارى : لمح الأدلة ص ٩٨.
- ١٧ - عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة ط ٢ ، تريتور ١٩٧٩ ص ٢٩ ، وما بعدها.
- ١٨ - عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ص ٨٧.
- ١٩ - عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ص ١٧٥ - وسبويه : الكتاب ج ١ ص ٣٤ - عبد السلام هارون الخانجي القاهرة ط ٣ ١٩٨٨ م.
- ٢٠ - د. رجاء عيد : فلسفة البلاغة ط ٢ منشأة المعارف ، الاسكندرية ، ص ١٤٦.
- ٢١ - د. رجاء عيد : فلسفة البلاغة ص ١٤٣.
- ٢٢ - د. تمام حسان : الأصول ، ص ٣٤٥.
- ٢٣ - د. أحمد سعد محمد : الأصول البلاغية فى كتاب سيبويه ، ص ١٩.
- ٢٤ - د. تمام حسان : الأصول ص ١٠.
- ٢٥ - د. تمام حسان : الأصول ص ٣٤١.
- ٢٦ - د. تمام حسان : الأصول ، ص ٣٤٤.
- ٢٧ - د. تمام حسان : الأصول ، ص ٣٤٥.
- ٢٨ - ابن الأثير : المثل السائر ، تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد ، بيروت ١٩٩٠ ج ١ ص ٢٦.
- ٢٩ - سيبويه : الكتاب ، ج ١ ص ٣٤.
- ٣٠ - عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ، ت محمود شاكر ، ط ٢ القاهرة ١٩٨٩ م ص ١٠٧.
- ٣١ - دلائل الإعجاز ص ١٠٩.
- ٣٢ - دلائل الإعجاز ص ٥٣٣ - ٥٣٥.
- ٣٣ - د. محمد العمرى : البلاغة العربية ، ص ٤٩٦.
- ٣٤ - أمين الخولي : فن القول ، القاهرة ١٩٤٧ م ص ١٩١.
- ٣٥ - أمين الخولي : فن القول ص ١٩٢.
- ٣٦ - السابق والصحيفة.
- ٣٧ - السابق ص ١٩٢ ، ١٩٣.
- ٣٨ - د. تمام حسان : الأصول ، ص ٣٤٤.
- ٣٩ - د. تمام حسان : الأصول ، ص ٣٤٥.
- ٤٠ - د. عيد بليغ : أسلوبية السؤال ص ٤٠ ، ويراجع مفتاح العلوم للسكاكي ص ٣١٣ ود. عبد الجواد طيق : دراسات بلاغية ص ١٤.
- ٤١ - د. محمد العمرى : البلاغة العربية ، أصولها وامتداداتها ص ٤٩٥.
- ٤٢ - أمين الخولي : فن القول ص ١٩٢ ، ١٩٣.
- ٤٣ - د. شكرى عياد : اللغة والإبداع ، ص ٨٥.
- ٤٤ - د. محمد أبو موسى : دلالات التراكم الطبعية . القاهرة ١٩٧٨ ص ٢١٥.

الذات، والعالم، والمطلق: تنويعات الرؤيا الصوفية في الأدب العربي الحديث

وليد منير

١- خطاب الراي:

عرفت الثقافة المسيحية "رؤيا يوحنا اللاهوتي" منذ أمد طويل. ونقرأ من الإصحاح السابع: "وجميع الملائكة كانوا واقفين حول العرش والشيخ والحيوانات الأربعة. وخروا أمام العرش على وجوههم وسجدوا لله قائلين آمين".

ومثلت قصة المعراج الإسلامية، بعد ذلك، واحداً من الأصول الأساسية لخطابات الرؤى إذ يقال إن "دانتي" نفسه قد تأثر بها في كوميديا الإلهية عن طريق كتاب يعرف باسم: "سلم محمد" ترجمه: "إبراهيم الفاكين" إلى الأسبانية - عام ١٢٦٤م - عن سيرة شعبية للمعراج^(١). ثم تواترت، في هذا السياق، إبداعات مهمة ومؤثرة كرسالة الفقران لأبي العلاء المعري، وكتاب القوهم للحارث بن أسد المحاسبي، ومعراج أبي يزيد نسبة" إلى الصوفي الكبير أبي يزيد البسطامي، والمواقف والمخاطبات للإمام محمد بن عبد الجبار النفرى الذى شاعت شهرته أخيراً بفضل المستشرق النابه "آرثر أربرى" أول من كشف اللثام عن هذه النصوص ونشرها في مصر عام ١٩٣٤م. وبعد هذا الأثر للنفرى، على الرغم من كونه أقرب الأصول عهداً. هو الأعظم تأثيراً في كثير من الإبداعات الحديثة، خاصة الشعرية منها، حتى أن "أدونيس" ولفيفاً من الشعراء الرمزيين والسيراليين العرب ينظرون إليه بوصفه نصاً مرجعياً لشعرية الحداثة. وسواء كان هذا الرأى صائباً أم كان ينقصه التدقيق، لا ينكف كتاب: "المواقف والمخاطبات" يبدو نسيجاً وحده، وذلك أن مزيجاً تنبع من قدرة الكلام على إنتاج حالة من التبصر غير العادى، تحمل في طواياها كثافة رمزية تجعل من المعنى مرادفاً للإيحاء به. فتفتح على التوالد المستمر في فضاء الاحتمالات.

نقرأ مثلاً:

أوقفنى وقال لى من أنت ومن أنا، فرأيت
الشمس والقمر والنجوم وجميع الأنوار.
وقال لى ما بقى نور فى مجرى بحرى إلا وقد
رأيت، وجاءنى كل شىء فقبل بين عينى وسلم
على، ووقف فى الظل.
وقال لى تعرفنى ولا أعرفك، فرأيت كنه يتعلق
بثوبى ولا يتعلق بى، وقال هذه عبادتى، ومال
ثوبى وماملت فلما مال ثوبى قال لى من أنا،
فكسفت الشمس والقمر، وسقطت النجوم، وخمدت
الأنوار، وغشيت الظلمة كل شىء سواه^(٢).

لا بد أن نلاحظ كون الحالة الرؤيوية، هنا، تنهض داخل إطار زمكانى شديد المرونة، فقد تتحقق فى البقعة، أو الحلم، أو فى مزيج منهما. ولذلك فإن حاسة البصر تخضع فى "خطاب الرؤيا" لهيمنة البصيرة. والبصيرة عين داخلية يستوى لديها الحلم واليقظة. الغياب والحضور - إذن - صنوان فى خطاب الرؤيا؛ فالرؤيا تتم فى حالة الصحو وفى حالة المحو تبعاً للمصطلح الصوفى. كان الرؤيا لا تفترض بالضرورة، الغياب أو الحضور، بل تفترض نوعاً من الإدراك المتعلق بالنفس القابلة التى ينفصل وجودها أو لا يتفصل عن الزمان والمكان. وهذه المرونة الشديدة فى

الأطر الزمكانية هي الإمكان الذى يحقق الرأى واقعه الخاص تحت لوائه. ولولا ذلك الإمكان ما استطاع الرأى أن يشق طريقه من الذات إلى العالم إلى المطلق بنجاح، وما صار فى وسعه أن يبدع "خطاب رؤياه" ليمقد بين الوجود والحقيقة والمعنى علاقة وثيقة تستقى تفردا من أهمية الفكرة القائلة بأن: "كل النظام هو نظام جمالى، أما النظام الخلقى فهو مجرد مظاهر معينة للنظام الجمالى. والعالم الواقعى هو حصلحة النظام الجمالى. والنظام الجمالى مشتق من ديومومة الله"^(٢).

تقول "نازك الملائكة" من قصيدة "سنايل النار":

حبه، حب مليكى، رحلة فى اللانهاية
وجهه يستغرق الكون، ومن أفاقه
تبدأ لى كل بداية
حبه إغماءة، قمرية تلثغ، راية
حبه لى قمر، ليلكة خضلى، سماء
ومقاصير وأعقاب، وأوتار، وماء
حبه خضرة مرج سافرت عبر سموات وأكوان
حواشي الأفق من روعتها لوحة فنان
وصوت حفيفها عطر وقرآن
ومن فتنها أسبح فى أعراس ألوان

ديوان: (يغير ألوانه البحر)

وفى هوامشها وتعقيباتها على الديوان تقول: "كلما وردت كلمة مليكى أو ملكى فى قصائد هذه الفترة من حياتى، فأنا أريد بها الله تعالى مالك الملك ومملك الملوك، وهو اسم أطلقه الخالق على نفسه فى القرآن فهو أحد أسمائه الحسنى.. وأحيانا أطلق على الله سبحانه لفظ "حبيبى" كما فى قصيدة "زنايق صوفية للرسول". والواقع أننى أحاول أن أتحاشى لفظ "حبيبى" لأنه اسم أطلقه، فى أغلب الأحيان، على حبيب بشرى"^(٣).

والهم فى قصيدة نازك الملائكة أن العلاقة بين الله والجمال وعالم الواقع تضى، علاقة أخرى بين الوجود والحقيقة والمعنى بحيث تصبح الرؤيا حرية آخذة فى المجاوزة المستمرة: "رحلة فى اللانهاية"، وبداية متجددة تنعتق من وطأة التراكم الذى يعوق حركة الروح: "ومن أفاقه تبدأ لى كل بداية".

ومادام "الله يخلص العالم عن طريق قوته الذاتية باعتبارها المثالى"^(٤). فإن رؤيا الرأى - بلاشك، هى التجربة المباشرة التى تنفذ إلى تمثيل الله فى صورة "الرفيق الداخلى" الذى يراى صدع الذات أو العالم عن طريق فعل ما يقوم به بذاته أو عبر وسيط ما.

هوى ملكى يللم كل أهتاتى ويجمعنى

ويرفعنى إلى أعلى

إلى أعلى

إلى أعلى وراء مدى لهيب النار

أغيب، أغيب، لا أبصر حتى النار

ولا أتذكر الأعمار

أخوض فى بریق نهار

ويهبط حول وعى، حول إحساسى بياض ستار

(سنايل النار)

إن "المعراج" فى كل "خطاب للرؤيا" هو معراج باطنى فى الأساس. ولا ينفى ذلك المعراج الباطنى أى واقعة خارجية، بل يؤكداه. ولكنه، فى كل الأحوال، يؤسس وجودها بدءا منه.

وتؤكد الإشارة التي انطوت عليها النصوص الدينية هذه القاعدة فيقول تعالى في سورة "النجم":
 "ما كذب الفؤاد ما رأى" (آية : ١١). وفي إنجيل لوقا (٧ : ٢١) نقرأ: "مملكة السماوات هي في داخلكم". ويقول الشبلي لصديقه الحلاج في مسرحية "مأساة الحلاج":

وأرى في قلبي أشجاراً وثماراً
 وملائكة، ومصلين، وأقماراً
 وشموساً خضراء وصفراء، وأنهاراً
 وجواهر من نهب، وكنوزاً من ياقوت

ويربط "يونس" بين "الداخلية" و"النقاء" على هذا النحو: الأم تتعين في النفس العذراء،
 النقية من كل دنس، لأنها لم تلتفت إلى العالم الخارجي، فلم يتمكن من إفسادها. إنها التفتت إلى
 "الشمس الداخلية: صورة الإله"، وبتعبير آخر التفتت نحو النموذج الأمثل لكلية ما هو خارج
 عملنا وفكرنا^(٧).

وإذا كان التأويل اليونجوي نابغاً من التصور المسيحي للثالوث القدوس، فللصوفية
 المسلمين تأويل خاص لذلك الثالوث القدوس حيث إن "الأب" هو اسم الله، و"الأم" كنه الذات
 العبر عنها بماهية الحقائق، و"الإبن" الكتاب، وهو الوجود المطلق لأنه فرع ونتيجة عن ماهية
 الكنه^(٨).

ترتبط "النفس العذراء"، حسب "يونس"، بالشمس الداخلية أو "صورة الإله" أي بـ"الله
 فينا" أو بالناسوت بينما يرتبط كنه الذات الذي هو ماهية الحقائق بالبطون الأكبر أو بالهاهوت.

يصل اللاهوت بين الهاهوت والناسوت في تدرج هابط، فكأنه يصل بين "ما قبل"
 و"مابعد" ويعمل على الاتحاد بينهما. وربما أدرك حدس الرائي ذلك، فعبر عنه في التفاتة فريدة
 إذ يقول "عبد الوهاب البياضي":

توَحَّدَ الواحدُ في الكلِّ
 والظِّلُّ في الظِّلِّ
 ووُلِدَ العالمُ من بعدى
 ومن قبلى

ويقدر ما عبر الله عن حضوره داخل ذات الإنسان بوصفه شمساً داخلية، أي نبغاً للنور
 والدفع، فقد عبر عن حضوره داخل ذاته هو بوصفه امتلاءً نفيساً بالعزلة، ففي الأثر: "كنت كنزاً
 مخفياً في حضرة العماة فأحببت أن أعرف، فخلقت الخلق، فبني عرفوني". وهكذا يصل الله بين
 الختام والبدء عن طريق الخيط الذي يربط بين داخلية الإنسان وداخليته. وكان الرائي يحل في
 إهاب "الإنسان الكامل" بوصفه "مقابلاً لجميع الحقائق الوجودية بنفسه، فيقابل الحقائق العلوية
 بلطافته، ويقابل الحقائق السفلية بكثافته"^(٩). ومن هنا، فإن "التجريد" و"الحس" يتبادلان في
 "خطاب الرؤيا" توزيعاتهما الشتى، ويسقط كل منهما ذاته على الآخر في عملية تشبه - وفقاً
 لتقنيات السيمياء الحديثة - عملية "التعريض". ومن ثم يتداخل دوراهما تداخلاً متصلاً ومدمشاً.
 يقول "محمد علي شمس الدين" في "سورة النشوة":

الكون كاف كوفية تدخل في النون
 "كن"

فيكون الماء الغمر
 تطير على الماء ظلمات مشوبة بخيوط بيضاء
 من فجر الزمان
 تطير طيور أولى
 عصفافير وحمائم وفراشات ضوئية
 مرسومة بالطباشير فوق الماء

وروح الله يرفرف فوق الغمر...

.....

فى الغمر كان (نوح) واقفا
والظلمات ترفرف من حوله

من ديوان : (طيور إلى الشمس المرة)

ويقول فى "هجرة":

هاجرت إليك

وأنا لا أمك جلدى

فى هذا الليل الثلجى

فهل تغلق دونى بابك يامولاي؟

هل تطردنى

من ملكوت سمائك

أو من كهف يديك؟

لا بأس أعود إليك

لأبأس

من ديوان : (طيور إلى الشمس المرة)

إن "الهجرة" هى الوجه الآخر "للمعراج". وهى تبدأ من الداخل أيضا، إذ إنها تعنى الفرار من نير العالم الخارجى، ومن سطوته وطفائه. وعلى حين يبدو المعراج، فى كثير من الأحيان، نعمة "ممنوحة"، تبدو الهجرة مبادرة "شخصية"، كما أن المعراج يعنى الصعود بينما تعنى الهجرة الإسراء أو السفر الليلى دون الولوج إلى دائرة الأفلاك. ولما كان "الإسراء" لا يكتمل إلا بالمعراج، كانت "الهجرة" لا تكتمل، كذلك، إلا به. والدورة، هنا، تمثيل لرحلة الأرض والسماء. وبمعنى آخر، فإن هذه الدورة تفسر غاية الدابة والطيور؛ أى غاية الحقائق السفلية الكثيفة والحقائق العلوية اللطيفة بتعبير "الجيلى". نقرأ من "محمد على شمس الدين" فى "يوميات الصمت":

يا مولاي

أنت الغربال

وأنا الماء الساقط منك عليك

من يمسكنى ؟

يا إسواره هذا المعصم

لا تطلقنى

لو كان لهذا الطائر

أن ينفذ من تحت جناحيه

قأين يطير؟

لو تمنحنى يا مولاي

هدوء قصيدتك الأولى

أتخبئنى بين الحرفين؟

قصيدة: "يوميات الصمت"

من ديوان : (أما آن للرقص أن ينتهى)

الصمت. في هذه القصيدة. سفر في سكون أزل: السكون الذي يسبح فيه الماء والطير والشعر حيث البهاء والجلال القدسان في البدء. وإذا كان "الكثيف" يشير إلى مدلول مادي أو حسي. فإن "اللطيف" يشير، في مقابل ذلك، إلى مدلول أثري أو مجرد. واعتقد الرياضي "فيثاغورس" أن النفس ذات طبيعة نصف مادية ونصف أثرية. وكان يرى أن هناك مادة أثرية مرنة تتخلل كل الأشياء المنظورة. وعن طريقها فقط، يمكن للعقل الإلهي، أن يباشر سلطانه على العالم. فهي الوسيط العظيم بين المنظور وغير المنظور أو بين المادة والروح المطلقة^(١٠). يمتلك النصف الأثري من طبيعة النفس، وفقا لبعض الآراء، درجة اهتزازية أكبر. وثمة حبل أثري يربط بين هذا النصف والنصف الآخر. وتأسيسا على وجهة النظر الحديثة في الفيزياء "فإن المادة"، في النهاية، هي طاقة محبوسة لا كتلة صلبة^(١١). ومن ثم فإن " الطاقة المحبوسة " تتوق، دوما، إلى التعبير عن نفسها في صيغة أخرى: صيغة " طاقة حرة " تنتشر فيما وراء هياكلها الفيزيائية، مرتدة إلى الأصل الذي انبثقت عنه، محددة، بذلك، فضاءها الأصلي: محيطا لا نهائيا من الطاقة التي تتدفق في توازيمها الذاتي عبر ماهيتها المطلقة.

٢ - تنويعات الرؤيا الصوفية:

أوضح "بريمون" أن التمييز بين نوعي الأنا هو القاعدة الأساسية للسيكولوجية الصوفية، فالاتصال بالله لا يتم إلا عند السن المدببة للنفس. وفي الأعماق الخفية للروح، وفي مركز القلب^(١٢). وتعد الرؤيا الصوفية، تأسيسا على ذلك، لحظة تنوير أو كشف تضيء الحقيقة الأبد غورا، وتمنحها ما يليق بها من قداسة. لذلك درج الصوفيون المسلمون على التفريق بين قشرة المعرفة الدينية ولبابها بقولهم: إن الشريعة والحقيقة مثل سطح البحر وقاعه، فكل منهما يمثل طبقة مختلفة من طبقات الحكمة الإلهية. كما تناقل هؤلاء المتصوفة حديثا مشهورا يقول فيه النبي عليه السلام: " إن من العلم كهيئة الكون". وهذا العلم الباطن هو نور يقذفه الله في القلب، فيفتح فيه عينا ترى مالا تراه العيون كافة من خفايا وأسرار. وليس هناك من شيء خارج الرؤيا الصوفية، حتى موضوع الرغبة ذاته، فهو ينتمي إلى مادة لها ميتافيزيقا وجودها.

يقول صلاح عبد الصبور:

النبض نبض وثني

والروح روح صوفي، سليل البدن

يا جسمها الأبيض قل: أأنت صوت؟

فقد تحاورنا كثيرا في المساء

يا جسمها الأبيض قل: أأنت خضرة

منورة؟

يا كم تجولت سعيدا في حدائقك

يا جسمها الأبيض قل: أأنت حمرة

فقد نهلت من حواف مرمر

سقايتي من الدماء والحياب والزبد

يا جسمها الأبيض مثل خاطر الملائكة

تبارك الله الذي قد أجدهك

وأحمد الله الذي ذات مساء

على جفوني وضعك

"أغنية من فيينا"

من ديوان: (أحلام الفارس القديم)

ويقول نجيب محفوظ في "أصداء السيرة الذاتية":

ومرة قال لي الشيخ: إن القصص التي تُنشر ليست بالقصص الحقيقية، وأراد أن يقدم لي قصة، فقال: في أحد أصابع الربيع جذبتني ضجة نحو الباب الأخضر. خضت حاجزًا من البشر يلتف حول رجل وامرأة قيل إنهما من مجاذيب الحسين. ثم أغواهما الغرام، فهجرا دنيا الأسرار إلى دنيا العشق، ورؤيا وهما يترتحان من السكر ويترنمان بالأغاني الساخنة.

وكاد الناس يفتكون بهما لولا تدخل الشرطة. ونُسي الأمر مع الزمن، وذات صباح وأنا أسير في الصحراء. رأيت سحابة تهبط كالطائرة أو السفينة حتى صارت في متناول الرؤية الواضحة.

رأيت على سطحها رجلًا وامرأة يرقصان، وسمعت صوتهما قائلًا: متى تصعد يا عبدريه! يؤكد الصوفي أن "أعظم ظهور لله تعالى هو تجليه في المرأة للرجل وفي الرجل للمرأة.. وذلك أن الله أوجد هذا المخلوق السَّمي إنسانًا حيا له وتوددًا إليه فهو الودود، ثم نفخ فيه من روحه فما اشتاق إلا لنفسه، ثم اشتق له منه شخصًا على صورته سماه امرأة.. فظهرت هذه المرأة بصورة تشبه صورته فحنَّ إليها حنين الشيء إلى نفسه، وحنَّت إليه حنين الشيء إلى وطنه" (١٧).

بذلك تصبح الرغبة انتفاحًا على لحظة الالتئام الأولى، ويصبح الجسد الذي هو موضوعها هو الفضاء الأصلي لذلك الالتئام المنشود. وعندما يستعيد الجسد وحدته المفقودة، عبر احتوائه لتوأمه الآخر، ينحو بأشواقه المترعة نحو النفخة البدنية التي أوجدت فيه الحياة، فيدنو حثيثًا من المحيط اللاتنهائي للروح الإلهية، وينصهر في سيالها المطلق.

يقول محمد القيسي في قصيدة: "فردوس آدم"

النهار الذي طرز الأرض بالأغنيات
وأطلع فيها الشجر
وغفا هادئًا في أصابعنا
مثل طفل وسيم،
وستلس أنات أضلاعنا في النشيد البليل،
وسوى لنا العشب،
سوى السرير وثر
أو طعامًا بعيدًا على مقعد من حجر
كان فردوس آدم،
جنة حواء، قبل السلالة
حيث قطفنا الجمال الإلهي،
أبطال من هيمه
وتدقق منا جميع البشر
لم يكن غابة.

من ديوان: (نأى على أيامنا)

وبين "السرير" و"الطعام" و"الجمال الإلهي" تتفتح وردة الذاكرة المنسية لتفوح بالعبير الذي يثير القدايعيات الأولى لمشهد خلق الرجل والمرأة، حيث الرجل وطن المرأة، والمرأة امرأة الرجل.

في قصيدة "سيدة الضلع" من ديوان (ماء القلب) سوف تتحدد العلاقة بين الوطن والمرأة على نحو أشد بروا، وذلك من خلال المشهد الحسي الحنون الذي يكتنف الرجل والمرأة في لحظة اندياح مدهشة:

وأدخلها ثغر أضلاعها، ارتعشت
خفقا في جمال من الموت؛

كانت أصابعه في طواف الغياب تداعب خصلتها،
التحما زهرة في براريهما،
التحما عائلة

.. ..
وخفَّ إلى روحه:
ولا فاصلة
وأضاف إلى نفسه

.. ..
لحظة،
غابت الكلمات، ولم يمتراً في الهدوء العميق على موجة،
غير هذا الهدير الذي يتواصل،
فارتعيا في سرير الزواج السماوي،
لا يعرفان على أى وجه يكون النهار،
ومراته ماثلة

محمد القيسى فى "سيدة الضلع"
من ديوان: (ماء القلب)

قد يشير هذا الجماع المقدس إلى معراج من معارج الجسد نحو "فردوس آدم" السابق، وربما إلى ما قبل ذلك، فحواء التى تشكلت من ضلع آدم تدخل ثانية إلى وطنها، ويلتحم الحبيبان فى كيان واحد وحيد تمثله زهرة برية، وتغيب الكلمات حيث لم يكن الله تعالى قد علم آدم الأسماء كلها بعد، ويقر قرار الحواس فى سرير الألوهة الأقدس فينظر آدم فى امرأته / مرآته ليرى صورة ذاته مطبوعة على صفحاتها وسط هدير الصمت الأزلى. وعلى الضفة الأخرى من الزمان يقيم الأبد فى مقابل الأزل ليتكامل الدهر الذى هو ماهية الله فيما يخبرنا به الأثر النبوى: "إن الله هو الدهر"، فيقابل "النشور" "الخلق أو الإيجاد"، ويتحول الحبيبان إلى نوع من الجوهر البراق المضيء الذى يسبح، مرة أخرى، فى نهر الديمومة الإلهية الطاهرة بوصفه جزءاً من مكوناتها. ويلتقط صلاح عبد الصبور مشهد الأبد ليصف لنا معراجاً آخر من معارج الصباية. وهو معراج روحى، هذه المرة، يشفُّ فى صفائه وهذوبته عن ذلك المصير السعيد للحب.

وحين يأفل الزمان يا حبيبتي
يدركنا الأفول
وينطفئ غرامنا الطويل بانطفائنا
يبعثنا الإله فى مسارب الجنان درتين
بين حصى كثير
وقد يرانا ملك إذ يمر السيل
فينحنى، حين نشد عينه إلى صفائنا
يلتظنا، يمسحنا فى ريشه، يعجبه بريقنا
يرشقنا فى الفرق الطهور

قصيدة: "أحلام الفارس القديم"
من الديوان الذى يحمل
العنوان نفسه

وبين "الخلق" و"البعث أو النشور" تكمن الرؤيا الصوفية للبرزخ. الموت ليس الهباء. الموت حياة وسيطة لها نظامها الخاص، وقوانينها الخاصة. وفى الأثر: "الناس نيام فإذا ماتوا انتبهوا". وهذا الانتباه هو المحور الأساس الذى تدور حوله حياة ما بعد الموت. الانتباه شكل من أشكال الرؤيا الحادة التى يرى الجميع، من خلالها، ما كان خفياً من حقائق مدهشة. وفى القرآن الكريم

نقرأ قوله تعالى عن الموت: "لقد كنت في غفلة من هذا فكشفنا عنك غطاءك فبصرك اليوم حديد" (ق: آية / ٢٢). الموت، إذن، هو البصر الحديد. عبر الموت ينتقل الإنسان إلى مملكته الحقيقية: مملكة الله. هنا نذكر عبارة السيد المسيح عليه السلام: "مملكتي ليست من هذا العالم". وحين تسقط أقنعة الحياة الزائفة تأتي النهاية بالحياة التي تتكشف عن أصلاتها بوصفها الرابط الأكثر نبلاً بين أزلية الله وأبديته، وبالتالي بين أزلية الله في الإنسان وأبديته فيه.

يقول أنسى الحاج:
يسوع أنقذ نفسك إنى
أرضع ريق التماسيح
النهايات سفر الطير
شهقة كالقطار

ودمع
والبدن يزهض!
الجلد يرتفع كغطاء القابوت
أنت هو الشمال
فلتتجشأ حذرك
وليات ملكوتك
رياحك أبدا تُنهضُ الجلدُ
وأنى أبدا تحته

أنسى الحاج في "فصل في الجلد"
من ديوان (لن)

ويقول محمد على شمس الدين:
ورأيت بعض عجائب الرؤيا
رأيت الذئب يحمل في الدم الحملا
ورأيت (يوحنا)
تخطفه البروق فيصعد الجبلا
مددت يدي لأمس نجمة في الصحن مند
قدوم (سالومي)
فلم أمس سوى غصنين من أغصان
جمجمتي

"أغنية للرؤيا"
من ديوان: (أناذك يا ملكي وحببي)

الموت مصفاة لوجودنا إذ لا يتبقى، بعده، منا إلا ذلك الجزء الذى ينتمى إلى أصالة الروح الإلهى. وقد اقترب "كيركجورد" كثيراً من "هيدجر"، فيما يرى "جون ماكورى"، عندما كتب يقول:

"إن الزمانى هو خطو سلجفاة يمتد في الزمان والمكان، أما الأزلى فهو الكثيف الذى يسرع للقاء الموت"^(١٦). ربما، لذلك، أنشد الحلاج ذات يوم:

اقتلونى يا ثقاتى
وحياتى فى مماتى
اقتلونى يا ثقاتى
وحياتى فى مماتى

وفى "طرف من خبر الآخرة" يكتب عبد الحكيم قاسم برهافة سرديّة نادرة متحدثاً عن بدايات الحياة التى تلى الموت:

الآن ما عادت المعرفة جزءًا مضافًا للكيان، بل إن الكيان ذاته تحقق للكيان الأشمل، واحتواء له، فهو في ذاته معرفة، والرؤيا حقيقة معانية، والشوق مسرة، والخوف أمان وقرار، والتعلق وصالح، فقلبيات الملكان طالعين من الكون الأشمل، فقد جفت الأقلام وطويت الصحف، والحادثة أصبحت الصورة، والصورة رفعت إلى الكلمة، والكلمة هي السر. . . وهاهما الملكان قادمان.

كيانان شامخان يفيضان نبلا . . يمشيان حافيين، لكن أقدامهما لاتحمل من الأرض وسخًا. إذا حاذيا الميت أقرآه السلام.
- السلام عليك أيها الميت.
- وعليكما السلام أيها الملكان . . . "

هنا لغة فلسفية معاصرة في ثوب روائى. وكما كان الفلاسفة القدماء يقدمون فلسفاتهم من خلال شكل "المحاورات"، يقدم عبد الحكيم قاسم فلسفته من خلال شكل "الرواية". وتقوم شعرية السرد، في هذا المقطع - على سبيل المثال - بتأصيل "خطاب الرؤيا" الصوفية على نحو يمزج عنصر التأمل بآلية التأويل. ونتيجة لتضفير التأمل بالتأويل يتبلور نوع من الشعور التسامى للفكر، كأن الفكر - في ذاته - يمتلك وجدانيته الخاصة، وعاطفته المتفردة، وانفعاله الحي. مما يضيف على لغته شعرية حقيقية، ويبدو أن المعنى التفسيري للموت مسئول، بقدر ما، عن صوغ الرؤيا بطريقة مزدوجة. فالشعر، أيضًا، يمتلك، فى المقابل، عقلانيته الخاصة بصدد هذا الموضوع. وهو يبتكر منطق السردى وفقًا للقاعدة ذاتها.

يقول صلاح عبد الصبور:

ومات ذلك الوديع دون ما احتفال
معلمًا ورائدًا فى سَنَةِ الكمال
أما التلاميذ الذين أنفقوا أيامهم محبة للحكمة
فقد تهامسوا بدهشة "أييسم المعلم؟"
عندئذٍ أجاب أكثر الشباب فطنة
"ألم يقل لنا المعلم الشهيد حكمة الأجيال؟"
يا أيها الإنسان .. اعرف نفسك!
وهو يموت وادبًا لأنه عرف
فمات فى سبيل سَنَةِ الكمال

"نام فى سلام"

من ديوان: (الناس فى بلادى)

إن تناغم الدلالة الذى يقودنا إلى شفرة أو شيمة هو ما يحوى داخله البنية الشعرية للقصيدة^(١١). ولعلنى لا أجاوز الصواب إن قلت إن ذلك التناغم الدلالى يحوى داخله، أيضًا، كل بنية شعرية لخطاب أدبى، رواية أو قصة أو مسرحية، فالبنية، عامة، تكشف عن مظهرها فى هارمونية التآلف والتخالف بحيث تفضى بنا إلى مقتاحها.

وفى "خطاب الرؤيا" كما نرى، يلعب الحب، والموت، والخلاص، والتنزي، والخلود، وهجس البدء، بوصفها مفاتيح أو شفرات أو ثيمات أساسية تربط - فى جوهرها - بين الظاهرة الدينية من ناحية، والتساؤل والفعل الإنسانيين من ناحية أخرى. ويطمح هذا الربط إلى إيجاد نوع من اليقين الروحى الذى يمنح الإنسان دليل عمله، ومبرر أشواقه، ومصدق آماله وأمانيه. وعبر هذا الطموح، فقط، تعثر الشخصية الإنسانية على انتماها الأصيل، وحافز مجاوزتها للزمان والمكان المحدودين.

٣- الرؤيا والعلامة:

يقول " رومان جاكوبسون " : إن القصيدة نفسها خطاب - علامة . ولكن بينما هي كذلك تكون مصنوعة بكاملها من علامات أخرى ("). ما هذه العلامات الأخرى؟ وكيف تعمل في "خطاب الراى"؟ سنجد أن أكثر العلامات تكراراً - هنا - هي تلك العلامات البصرية التي تتم، بوضوح، عن معان محددة، ولكنها مفتوحة في الوقت نفسه: الدرة، والحرف، والماء، والمرآة، والظل. وإذا كانت العلامة شيئاً يحل محل شيء آخر، فإن للعلامة في "خطاب الراى" مرجعين متوازيين: المرجع الصوفى الأصلى، ومرجع العلاقات السياقية فى الخطاب الإبداعى ذاته.

وقد تأتلف الدالتان المرجعيتان أو تختلفان، ولكن من النادر أن تتناقضا تناقضاً كلياً. واختلاف الدالتين يعنى، دائماً، تحريك الدلالة المرجعية الأصلية من موقعها فى المعجم الاصطلاحي الصوفى إلى موقع جديد، يحتفظ بقدرة من مدلول الدالّ الأصلى ويضيف إليه.

وبحسب "القاشانى" فى: "اصطلاحات الصوفية" فإن الدرة هي العقل الأول. والحروف هي الحقائق البسيطة من الأعيان ومن الموجودات الحاجبية كالعقل والنفس، وماء القدس هو العلم الذى يظهر النفس من دنس الطبايع.. أو الشهود الحقيقي بتجلي القديم الرافع للحدث، ومرآة الوجود هي التعينات المنسوبة إلى الشئون الباطنة التى صورها الأكوان، والظل هو الوجود الإضافى الظاهر بتعينات الأعيان الممكنة التى هي المدومات، ظهرت باسمه النور الذى هو الوجود الخارجى المنسوب إليها (").

ويتسع الحقل الدلالي للكلمة : العلامة ليشمل ما هو من جنسها أو ما يتصل بها من تداعيات تتبادل الإحالة بين بعضها والبعض الآخر. فنجد - على سبيل المثال - ما يلى:

الدرة — اللؤلؤة، الياقوتة، الثبر، الكنز .. إلخ.

الحرف — الكلمة، اللغة، القاموس، القصيدة إلخ.

الماء — النبع، النهر، البحر، اليم، القمر، المطر، الطوفان إلخ.

المرآة — الصورة، الزجاج ... إلخ.

الظل — الفى، الخيال إلخ.

ويمثل نشاط المحور الاستبدال الرأسى، فى الوقوع على اختيار يعينه من بين اختيارات عدة، مؤشراً مهماً إلى "التحدد الدلالي" بحيث تقوم الكلمة - العلامة بدور يختلف اختلافاً تاماً، فى كثير من الأحيان، عما تقوم به كلمة أخرى من جنسها أو من مجال تداعياتها. وتعتمد عملية الاختيار على عدد كبير من العوامل المتداخلة التى يصعب عزل كل عامل منها عن نسيج العوامل الأخرى، ولكننا نستطيع أن نحدد أبرزها فيما يلى:

- ١- المخزونات الثقافية المترسبة فى ذاكرة المبدع.
 - ٢- اللثيرات الكامنة فى طبيعة الموضوع الإبداعى الذى يتناوله المبدع.
 - ٣- الخصائص الغالبة على اللغة الشخصية للمبدع.
 - ٤- الفضاء التناصى الذى يتحرك فيه المبدع بصدد موضوعه.
 - ٥- آليات التفاعل الخفى بين تجربة المبدع الحياتية وموضوع إبداعه فى لحظة الإبداع.
- يقول صلاح عبد الصبور مثلاً:

يبعثنا الإله فى مسارب الجنان درتين

والدرة هي اللؤلؤة العظيمة، قال ابن دريد: هو ما عظم من اللؤلؤ. وكوكب درى (بضم الدال) ودرى (بكسر الدال): ثاقب مضى. قال أبو إسحاق: من قرأ، بغير همزة نسجه إلى الدر في صفائه وحسنه وبياضه. وقرئت درى بالكسر، قال الفراء: ومن العرب من يقول: درى ينسجه إلى الدر^(٧).

لا بد أن عبد الصبور، بثقافته الصوفية العريضة، قد أطلع على الحديث الذى يتناقله الصوفية: "أول ما خلق الله درة بيضاء". ولا بد، فى الوقت نفسه، أنه أراد أن ينسب الصفاء والحسن والبياض والإضاءة إلى حبيبته واليه فى عالم الخلود المقيم. ومن هنا فإن "الدرّة" من حيث كونها علامة فى "خطاب الرؤيا" تنفرد عن غيرها بذلك التحدد الدلائلى الذى يمنحها صفات الأولوية، والصفاء، والبياض، والإضاءة، فضلا عن كونها تتصل مباشرة بالذات الإلهية أى العقل الأول كما ورد فى اصطلاحات القاشانى؛ هكذا يصبح الحبيبان، وفقاً للتحدد العلمى السابق، كينونتين منبثقتين عن الوجود الإلهى بصورة مباشرة، أى أنهما يمتلكان القدسية والتفرد والجمال والنور والقدّم ذاته من الناحية الروحية. وهنا يصبح للمثنى (درتين) معنى الواحد ومبناه (درّة)، ويصبح للواحد (درّة) معنى الاندياح الكلى فى أصل الأصول (العقل الأول). وبذلك تتحقق مقولة العلاج:

رأيت ربي يعين قلبي فقلت: من أنت؟ قال: أنثى!

إن العلامة فى خطاب له نعتة الخاص، وهويته الخاصة، مثل "خطاب الرؤيا" تقوم مع نظائرها - فى الخطاب نفسه - بسلسلة متتابعة من الإحالات واضحة الاتجاه لتفرض شفرة المعنى الكلى، وتدفع به إلى الظهور، بوصفه حركة إيقاعية متبادلة بين الذات، والعالم، والمطلق.

وإذا كان "عالم المعنى الكلى هو اجترّاح أو تمزق داخلى بين النظام بوصفه ثقافة والتركيب بوصفه طبيعة"^(٨)، فلا غرو أن تنطوى الشفرة فى مهادها على العنصرين معاً: الثقافى، والطبيعى. وانطلاقاً من هذا المبدأ فإن اختيار علامة ما، دون غيرها من نظائرها، تعنى - فى الأساس - استجابة ما لتوتر باطنى ما بين النموذج العام والفطرة الحرة للشعور بالترابط. ويتحدد أسلوب الفعل الإبدعى فى بوتقة هذا التوتر تبعاً لطريقة الانصهار بين الطرفين.

يقول - كذلك - محمد على شمس الدين:

لو تمنحنى يا مولاي
هدوء قصيدتك الأولى

أتخبئني بين الحرفين؟

لن ننسى أن الحرفين هما: كُنْ. وهما، أيضاً، فى اصطلاحات القاشانى العقل والنفس، والكائن، إذن، مخبوء أو مستور بين إيجاد الله له بوصفه عقلاً وإيجاده له بوصفه نفساً. ولو سقط عنه هذان الحجابان الكثيفان لظهر بوصفه جزءاً لا يتجزأ من سكبنة الإيقاع البدئى المتناغم للوجود المطلق. وهذا الاتحاد المأمول هو ما عبر عنه الشاعر، فى القصيدة نفسها، بقوله:

يا مولاي

أنت الغريبال

وأنا الماء الساقط منك عليك

ألن يكون ذلك الماء هو ماء القدس الذى عرفه القاشانى بكونه الشهود الحقيقى بتجلي القديم الرافع للحدث؟ ألا يكتب الشاعر - هنا - قصيدة الوجود النسبى ليحاكى بها قصيدة الوجود المطلق، أو ليستحضر بها تلك القصيدة؟ ولكن الماء، أيضاً، هو العلم الذى يظهر النفس من دنس الطبائع:

فى الفجر كان "نوح" واقفاً
والظلمات ترفرف من حوله

وهكذا يحدث تحريك للمستوى الإشارى كى تولد علامة أخرى تلعب، فى سياقها، دورا جديدا فى إحالة جديدة:

...كانت سفينة فى البحر
وكان "نوح" قاعدا قرب الربان
معه زوجته وطيوره وحيواناته

وحين يظهر "البحر" بوصفه الكلمة - العلامة بدلا عن "الغمر" تتحول التجربة من طابعها الجلالى المقدس إلى طابعها الجمالى الوجودى لتطرح الرؤيا ذاتها من منظور آخر:

والبحارة يشربون النبيذ الأحمر
وقد عقدوا على جباههم فوطا حمراء
ونتشوا على سواعدهم نقوشا لنساء حسناوات
وكلمات للحب واللوعة
ونقوشا أخرى لعرائس البحر
مالهم أخذوا يخلعون ثيابهم
ويلقون بأنفسهم فى الماء؟

آ . .

هاهى اليابسة بدأت تقلح شرارتها
الرمادية من بعيد

كان البحارة قد ألفوا حياتهم السعيدة فى البحر. فأرادوا البقاء فى المابين: يابسة الإثم، ويابسة النجاة. هنا يعود "الماء" بوصفه كلمة - علامة لينفك عن معجم المصطلح الصوفى قليلا. وينبئنا على إحالة مختلفة هى إحالة نفسية حيث الماء نمط بدئى للألم كما يقول "سيرنج"، ولكن الأم الأولى "حواء" تمثل، فى القصص الدينى، أيضا، خيطا مشدودا بين يابسة الإثم ويابسة النجاة، بين الخروج من الجنة الخالدة والاستقرار الأخير على الأرض. وهذا ما يدفع بـ "نوح"، ربما، إلى التخلي عنها فى النهاية:

خرج "نوح" محموما

قفز إلى اليابسة وحده
ترك زوجته وطيور السماء وحيوانات الأرض خلفه
تطلع إلى السماء
مد يديه وقال: والآن
ماذا أفعل يا رباه؟

فى قلب الحقل الدلال للكلمة على نفسه، يضغط فضاء العلامة أو يتمدد بحيث يغير المستوى الإشارى موضعه؛ فتتحرف بوصلة العلامة. وتتشكل سياقات جديدة. تتوالد فيها إحالات جديدة، ولكن توازن العلاقات الرابطة يظل محتفظا بدوره فى شد نسج الرؤيا، وتوزيع خيوطها، على النحو الذى يضمن تناغم المعنى الكلى على الرغم من تحولات الشفرة. ونلاحظ أن "نوحا" الذى كان واقفا فى الغمر وحده قد عاد كى يقف على اليابسة وحده، وأن روح الله التى كانت ترفرف على ظلمة المياه قد عادت لترفرف فى السماء أو فوق رأس "نوح" أثناء تضرعه إلى ربه، وسؤاله إياه أن يرشده إلى صواب الفعل.

وهذا التوحد والاعتراب عن الآخرين الناتجين عن استيلاء سلطان الرؤيا على الرائي هو ما نجده فى قصة محمد حافظ رجب: "المكتئب يستقل سفينة نوح"، حيث يبرز "الطوفان" بوصفه الكلمة - العلامة مما يحتفظ بزخم الواقعة التاريخية بكل مخزونها الدينى:

فى الميناء الشرقى.. ظهرت سفينة نوح.. قال نوح النبى:

- من يريد أن يركب معنا..

قال الرجل المكتئب: سفينة نوح راسية في الميناء الشرقى.. من يريد الركوب..
لم يركب أحد. قال المكتئب: لن يركب معك أحد يا نبي.. يا نبي أغلق أبواب
سفينةك.. توكل على الله.. هيا بنا..

وفاض الطوفان..
من مجموعة (طارق ليل الظلمات)

وتكشف التنوعات التناسية في امتزاجها وتداخلها عن قرائن مدهشة تربط بين عناصر
المخزون الثقافي الديني بحيث تجعل من كل عنصر، في إحيائه إلى العنصر الآخر، بداية للربا
نفسها، فالخلق بداية حياة، والوحي بداية حياة، والطوفان بداية حياة. وهكذا ترسم العلامات
الثلاثة: (الطينة، الجرس، الفم) محيط دائرة واحدة:

كنت في طينة الأمر

بين المياه وبين الظلام الإلهي

مضطجعاً أنظر صلصلة الجرس - رشح الجبين

وبين الرؤى والنعاس

تخيلني امرأة وتكاشفني في فضاء التذكر

كان العقاب الإلهي يرفع أجندة الضوء

من آخر الفجر شيئاً فشيئاً ..

فأغتصب الماء والطين.. وامرأتني

تتكشف تحت فضاء التذكر..

وقت النبوة يفتح أوراقه، يستدير على أول الليل

والخلق يصعد تحت جناح العقاب الإلهي

محمد عفيفي مطر

في "كتاب المنفى والديانة: قصيدة وقراءة"

من ديوان: (رباعية الفرح)

وقد خلص "امبرتو إيكو" إلى كون "المعنى عملية مستمرة لإعادة تنظيم الشفرة"^(١). وفي
ذلك الرأي بصيرة ثابتة، غير أن قول "إيكو" بأن هذه العملية ليس لها أي نقطة انتهاء، وأنها لا
تعتمد على أي شيء، في العالم الخارجي للنص، يحتوى على مبالغة شديدة كما لاحظ "راي".
والمهم أن استمرار إعادة تنظيم الشفرة هو ما يسمح، دوماً، بالولوج في علاقات جديدة، ولكن هذه
العلاقات ليست مقطوعة الصلة بسابقتها، بل هي تشكل معها، كما رأينا من قبل، منظورات أو
طبقات أو مستويات لإسهام العلامة في توسيع مدى المعنى الكلي، وزيادة مخزونه.

يقول محمد علي شمس الدين من قصيدة " عودة ديك الجن إلى الأرض ":

سبعون ألفاً من العاشقين أنا

أقبلوا يندبون

أنت سيدتي ومسيحي

كربلاء التي طاف ميزانها في شتاءات "ثم"

وقلبي الذي سوف أقطفه عنوة في المساء

كتفاحة بشرية

وكأسي التي حين أظورها

أرى وجهك المصطفى

من ديوان: (الشوكة البنفسجية)

إن عودة ديك الجن إلى الأرض هي عودة الآثم كي يكفر عن ذنبه، ويحظى بالغفران من قتيله. إنها رؤيا تجسد الروح مرة أخرى، ودخولها إلى البدن القديم الذى خان نفسه حين أودى بتوأم أشواقه دون ذنب. وبذلك فقد سلامه مع ذاته إلى الأبد.

- عرفتك يا عابر الليل

عرفتك.

أنت عهد السلام إذن!

- أنا

لا أحد

لا أحد

مات عهد السلام

هكذا يعلن "عهد السلام بن عجلان" أو "ديك الجن" كونه التلاشى أو اللاشيء. كأنه يصر على موته لأنه يصر على انتشاره فى جميع العماق الذين يمزقهم الندم. وهنا يبرز "طقس شيعى" ألفه الشيعة فيما بعد مصرع الحسين للتكفير عن ذنب التقاعس عن نصره "ريحانة النبى" عليه السلام:

سبعون ألفاً من العاشقين أنا

أقبلوا يندبون

تأخذ "ورد" بدءاً من هذه اللحظة. سمناً مقدساً. و"ورد" فى ذاتها. اسم - علامة - فالوردة رمز قديم للحب . . والتضحية. وهذه المحبوبة - العلامة تعيد توزيع نفسها على هذا النحو:

_____ المسيح

"ورد" _____ الحسين _____ قربان

_____ تفاحة مقطوفة _____ قصاص +

_____ كأس مشطورة _____ رغبة النسيان

يعمل المسيح والحسين على "تصدّر" فكرة القربان والفداء. ولم تزل وردة الدم التى ترمز إلى هذه الفكرة تستحضر لون التفاح والنبذ على نحو يمزج بين القصاص والرغبة فى النسيان. ولكن "الوجه المصطفى" مثل وجه الأنبياء والقديسين لا يترك مجالاً للنسيان كي ينتصر على القصاص. ومن ثمّ تتحول "كأس النسيان" التى تنتظم فى تداعياتها الغربة والحزن والموت إلى كأس مباركة من الخمرة الإلهية:

سكبنا على جسد طاهر خمرة الله

مطهرة أنت بين النساء

مطهرة أنت دونى

وفى خنجرى

إنها "كأس آلام" السيد المسيح عليه السلام، وكأس الحسين سيد الشهداء، وكأس "ورد" المقتولة بالظن، وكأس "ديك الجن" نفسه: كأس قلبه الوحيد فى الذكرى، المستوحش من العالم، الغريب حتى عن ذلك القلب ذاته.

أجعل قلبى كأساً

فوق المنضدة الخشبية

وحدى

فى الذكرى

والمرأة

كأساً فى الموت

وأشربه
قلباً ينبض في صندوق زجاج
عيناً تدمع
في كف الله

لعل إعادة تنظيم الشفرة، وتوليد علاقات جديدة، وإندياح علامات عن علامات أخرى، يتضح وضوحاً شديداً في قصيدة "عودة ديك الجن إلى الأرض"، مما يسمح لنا برصد منظورات أو مستويات لإسهام العلامة في توسيع مدى المعنى الكلي، وهو نفس ما نلاحظه عند شاعر مثل "محمد عفيفي مطر"، حيث يعمل النشاط السيميويطي المركب على تفكيك الأبعاد الزمانية والمكانية وإعادة توزيعها على أكثر من صعيد. وتبعاً لذلك يستوعب الفضاء الإشاري وقائع متباعدة، وشخصاً مختلفين، في نسق واحد لا يضمن تجانسه سوى طبيعة الرؤيا ذاتها من جهة، والروابط التي تتجح في خلقها التداعيات النفسية من جهة أخرى. ولابد أن "خطاب الرؤيا" من بين أنواع الخطاب الأخرى يمتلك مزية "التلاف المختلف" بدرجة شديدة القوة. وذلك لأنه يقترب من حدود التداخل الطيفي، ويستدعي منطقاً. وفي ذلك ضمان كافٍ لوجود الوحدة. ولأن الذات والعالم والمطلق تشكل حقلاً إدراكياً واحداً في خطاب الرائي؛ فإن الرائي يؤمن، دائماً، بكوننا "نسعى الطاقة كل ما ينتج التغيير، المصير. وعلى ذلك، فإن المصير متعدد، أو بالأحرى شامل.. ويُستخلص من هذا، أن الكون مليء بالطاقات"^(١). وتعدد المصير وشموله يعني تعدداً آخر في الرؤى، ومنظورات هذه الرؤى، وعلاماتها. كما يعني، في الوقت نفسه، تجانس محتواها وتماسكه على الرغم ما يعتريه من مظاهر الحركة والتحول. ولعل هذا النسق من التصور هو ما يفضي، في النهاية، إلى حقيقة وحدة الوجود التي يعبر عنها "ابن عربي" بقوله:

جَمَعَ وَفَرَّقَ فَإِنَّ الْعَيْنَ وَاحِدَةً وَهِيَ الْكَثِيرَةُ لَا تَبْقَى وَلَا تَذُرُّ

٤- الرؤيا داخل الرؤيا:

يرى الرائي، في بعض الأحوال، أنه يرى. وهو موقف طريف يحمل في طيه، إشارة إلى ما يمكن أن نسميه "التضمين الذاتي"، أي تضمين الفعل لذاته. والغاية من وراء ذلك تكمن في إبراز نوع من الإدراك الذي يتأمل نفسه، وفي الوقوع على بصيرة تعي ذاتها من داخلها.

يقول عبد الكريم الجيلي في "منظر: من أنا؟" من كتابه (المنظر الإلهية):

يتجلى الحق سبحانه وتعالى، في هذا المشهد، بتجلٍ يكشف للعبد فيه عن حقيقة الذات المقدسة. فلا يجد العبد إلا ذات نفسه..^(٢)

في إحدى الحكايات المدهشة من روايته "أصداء السيرة الذاتية" يقول نجيب محفوظ في حكاية "اللؤلؤة":

جاءني شخص في المنام ومد لي يده بعلبة من العاج قائلاً: - تقبل الهدية.

ولما صحت ووجدت العلبة على الوسادة.

فتحتها ذاهلاً، فوجدت لؤلؤة في حجم البندقية.

بين الحين والحين أعرضها على صديق أو خبير

وأسأله: - ما رأيك في هذه اللؤلؤة الفريدة؟

فبهز الرجل رأسه ويقول ضاحكاً:

- أي لؤلؤة... العلبة فارغة..

وأتعجب من إنكار الواقع الماثل لعيني.

ولم أجد حتى الساعة من يصدقني

ولكن اليأس لم يعرف سبيله إلى قلبي.

سبق للقاشاني أن عرّف الدرة البيضاء بكونها العقل الأول. وقال ابن دريد أن الدرة هي اللؤلؤة العظيمة. ولكننا هنا أمام لؤلؤة في حجم البندقة مما يسمح لنا باختيار تفسير آخر أقرب إلى السياق الداخلي للحكاية. وهذا التفسير، على كل حال، يربط الجزء بالكل؛ إذ يربط جوهر الإنسان بجوهر الله. ومن ثمّ فهو لا يبتعد، أبداً، عن دائرة المعنى الكلي، فالإنسان عالم مُصغّر عن عالم الألوهة الكبير كما يقول فلاسفة العرفان. وهذا ما نفهمه من منظر الجبلي. تؤكد "مارى مادلي" دافى أن "اللؤلؤة صورة عن الذات. ويمكن تفسير رمزها في مقارنة بين الباحث عن اللؤلؤ، الذي يقطس في البحر مع وجوب تجنبه المسوخ البحرية، وبين المتعرّف ذاته، ذاهباً إلى البحث عن نفسه. ويمكن تشبيه اللؤلؤة بـ"الخلص الناجي" وهذه هي الظاهرة العجيبة"^(١٧).

النام، في حكاية محفوظ إذن، ليس مناماً، والصحو ليس صحوً، بل هناك واقع يجمعهما معاً، ولكن ذلك الواقع "واقع ذاتي"، لا يدركه سوى صاحبه، ولا يراه سواه: وأتعجب من إنكار الواقع المائل لعيني. ولم أجد حتى الساعة من يصدقني. ومن الضروري أن تتساءل: من الشخص الذي جاء بالهدية؟ وإذا رجعنا إلى منظر "الجبلي" تولد لدينا اعتقاد أن "تجلى الحق" قد تشخّص في ذلك الشخص، فذلك الشخص هو "واسطة التجلي" بحقيقة الذات المقدسة التي لا يجد فيها الإنسان إلا ذات نفسه، ويمكن لواسطة التجلي أن تكون، بعدئذٍ، من تكون: ملاكا أو صديقاً أو حبيبة أو عابر سبيل. وربما تكون حقيقة معنوية مجردة قد تنزلت، بتعبير أهل الإشراق، إلى حضرة الخيال، فتلبّست صورة ما من الصور. وهذه الحقيقة هي المعرفة أو الصدق أو الصفاء أو الإيمان. بيد أننا لا نستبعد أن يكون الشخص الذي جاء بالهدية هو "الأنا الآخر": أنا الأعماق. وقد جاء بمعناه الفريد الذي يشع بالضياء والنور، ويختفي عن العين السطحية التي لا ترى من الثمرة إلا قشرتها. وهنا يفيدنا "يونج" كثيراً، لقد كتب يقول: "إن أداة الإنسان العظمى، وهي نفسه، لم يفكر بها إلا القليل"^(١٨). وهذه الأداة العظمى، أي النفس، مؤهلة تماماً لأن تحمل إلينا صوت الله فيما يقول "يونج": "إننا مأسورون ومتورطون بوعينا الذاتي إلى درجة أننا قد نسبنا الحقيقة القديمة القائلة بأن الله يتكلم بشكل رئيس عبر الأحلام والرؤى"^(١٩) ولكن لماذا ينتظر الراوي - البروي عليه، في الوقت نفسه، حتى يصحو كي يفتح العلبه، ويرى ما بداخلها. ومادام النام ليس مناماً، والصحو ليس صحوً، فما مبرر التسويف في الزمن؟ لابد أن نفترض كون "الواقع الذاتي" الذي يجمع النام والصحو معاً في نسج واحد، ذا مستويين، وأن أحد المستويين أكثر تشبهاً بقوة الالتفات أو الانتباه من الآخر. وفي هذا المستوى، بالتحديد، يتم إبصار الذات الداخلية الحقيقية، وإدراك كنهها، أي أن القبض على هذه الذات في حاجة إلى لحظة كشف مرهقة. وهذه اللحظة إنما تتصل بنوع من الشعور الصافي المكثف الذي لا يعوقه التشويش وإن كان لا يخلو من الدهش.

من ناحية أخرى، يصر صاحب الرؤيا أن يعترف الآخرون بما يراه، ويأسى لعدم تصديقهم إياه، ويدفع عنه اليأس بعيداً حتى لا يجد إلى قلبه سبيلاً. وفي ذلك، كما يبدو لنا جميعاً، نزوع نبوي واضح، ويقين أقرب إلى يقين الإيمان الديني. إن الأنبياء وحدهم هم الذين يناضلون من أجل اعتراف الآخرين بما يقولون به، وهم وحدهم الذين يعترفهم الإشفاق والأسى إذا أنكر الناس رسالتهم، وهم وحدهم، كذلك، الذين لا يعرف اليأس طريقه إلى قلوبهم. فيظلون يمرضون فكرتهم دون ملل ولا كلال على كل أحد.

بيد أن الأنبياء، أيضاً، مدفونون للاعتراب. مُحْتَارُونَ للمنفى، ومشطرون، أحياناً، بالحيرة والالتباس. ولنذكر قصة موسى عليه السلام مع بني إسرائيل من ناحية، ومع الخضر (رمز الباطن المعاكس للظاهر) من ناحية أخرى. وكذلك قصة ذي النون أو يونس بن متى مع قومه، وقصة يوسف بن يعقوب مع إخوته. هنا نجد ثنائية الحقيقة التي تقع عليها الذات الداخلية المبصرة، وحجم الكابدة التي ينطوي عليها هذا الاكتشاف، فكل حقيقة مُثناة في قرارتها كما يقول "باشلار". والنحلة تمتص رحيق الزهرة، ولكنها تفرز الشهد. وهي تلغ فتؤلم، ولكنها تشفى بلدغتها من عضال الداء.

ها أنا أدخل في النوم. أرى حلمي. أرى كل ما يحدث لي بعد قليل

قصيدة "عند أبواب الحكاية"
من ديوان: (هي أغنية ..)

لا بد أن نلفظن إلى أن الصورة التي تتضمن ذاتها أو المصحوبة بذاتها تمتلك منطقاً هولوجرامياً. بمعنى أن كل جزء منها ينطوي، في بطنه، على ترسيمات كل الأجزاء الأخرى. ويعلق الفيلسوف "جان جيتون" على المثال الفيزيائي للهولوجرام قائلاً: "تكون لدى جوابٍ حديسي عن سؤال طرحته على نفسي وأنا أقرأ التوراة: لماذا مكتوب فيها أن الله خلق الإنسان على صورته؟ أنا لا أعتقد أننا خلقنا على صورة الله: فنحن صورة الله بالذات. تقريباً مثل الصفيحة الهولوجرافية التي تستلطن الكل في كل جزء، يكون كل كائن بشري صورة الكلية الإلهية"^(١٧). ومرة أخرى، ينبغ منظر وحدة الوجود واضحاً عبر محادثة الفيلسوف المسيحي الكبير وعالم الفيزياء الكمية الشهيرين.

ولأنه عظيم فهو يسبح

يسبح بعيداً جداً
وعندما يصبح في كل الأبعاد
فإنه يرجع من جديد.^(٣٣)

الرؤيا ، إذن ، مرآة لرؤيا. والفكرة التي ينبغي تأملها ، في هذا النوع من التضمين والمضاعفة ، تتبع من المعاني التي يثير غبارها "حلم الحلم". إن "حلم الحلم" أنطولوجيا صوفية تنزع إلى قرط التوحيد مع الذات بوصفها رفيقا أميئا. ومن ثم فهي تنزع إلى الاتحاد الكامل بالعالم في ذراته الدقيقة المبعثرة بوصفه إمكأنا للصعود من الكثرة إلى الوحدة. وعند نقطة الذروة يبدو نفى الكثرة بداية الذوبان في الديمومة الأولى التي سبقت تمزق الزمن: الديمومة التي انطوت عليها كينونة اللط.

- 114 -

الجوهر هو رهاً حَظَرٌ، ولكنه نبيل. وقد كتب "نوفاليس": إن المهمة العليا للثقافة هي في تملك الذات المتعالية. أن يكون الإنسان "أنا" أناه Le je de son je، وهو ما جعل "باشلار" يتساءل: هل هناك "أنا" تتحمل مسئولية "الأنا" المتعددة^(٢٨).

والمهم أن حدس الشاعر والروائي يلتقط، في كثير من الأحيان، إشارات هذه الأنا النواة: أنا الأنا، ويميل لها في استعارة جزئية أو موسعة، فيدل على تأويل من شأنه أن يضيء زاوية أو أكثر من زاوية القاع المعتم للواقعة الإنسانية.

والمواثيق التي انعقدت بغيث الذر
في الأصلاب

يشهد مفزل الأفلاك والفجر المرفرف

تحت عرش الله أن النطق بالإشهاد

مختوم بوشم دمي وطني

النطق يشهد أن رقا الموثق المعقود ما

بيني وبين الرب يفتح أضلعي في لوحه

المحفوظ

فانطق يا يميني

وانفخ دمي في الصور، ولتشهد يميني

أن الدائن والمدائن تخت محض اللمس

يرجف من رواجفها انفجار المشهد اليومى

بالرؤيا

محمد عفيفي مطر في قصيدة "فرح بالتراب"

من ديوان: (رباعية الفرح)

فى ما يُعرَفُ بـ"العهد الدهرى" يتجسد الوجود الإنسانى ما قبل وجوده الزمنى المعروف. وهنا تصبح "رؤيا الرؤيا" ذاكرةً في إمكانها أن تستشرف الماضى البعيد جداً كما تستشرف الآتى: قريبه وبعيده. وقد وصف القرآن ذلك المشهد الفريد في الآية (١٧٢) من سورة الأعراف، فقال تعالى: "وإذ أخذ ربك من بنى آدم من ظهورهم ذريتهم وأشهدهم على أنفسهم ألست بربكم قالوا بلى شهدنا أن تقولوا يوم القيامة إنا كنا عن هذا غافلين". وعن سرّ الربوبية يقول الصوفى الكبير سهل بن عبد الله التستري: "للربوبية سرّ هو أنت، مخاطباً به كل عين". فسر السرّ هو عين العين من كل موجود قائم به في ظاهر الوجود، قائم عنه، فيه ومنه، في باطن ذلك الوجود. ولهذا سُمِّيَ "جلال الدين الرومى" لانتزاع الروح من مهادها الإلهي الأزلّي بانتزاع الناي من حقل القصب، فهو ما انفك ينثّ حينئذٍ إلى ذكرى موطنه الأول. الناي هو الرؤيا في الرؤيا، حيث تومض الأنا النواة، بوصفها "أنا الأنا" في العمق الغائر للأنا العميقة.

يقول محمود حسن إسماعيل:

إلهي . . وما زال في الناي سرّ

وهط من الوحي . . ما زرئته

عميق ، كحلم الرؤى في خيال

على غفوة الروح كمنثته

عميق . . ولكنه سابع

قريب ، إذا ما تذكرته

وفي كل ذرات هذا الوجود

أراه رنيناً تسمعه

وأصغيتُ فيه، وكررتُهُ وجودًا لذاتي أخفيتُهُ

من قصيدة "الله والنأي"
ديوان: (صوت من الله)

فى كِل "رؤيا" داخل الـ "رؤيا" ينهض التعرف، كما تبينَ لنا سابقاً، ببناء المعرفة. وفى التعرف، وفقاً لجوزايا رويس، "تقوم بإكمال المعطيات بتذكر المعطيات السابقة، وبذلك يبدو لنا أننا نلاحظ دائماً أكثر مما يكون ماثلاً أمامنا، أو معطى لنا من الحواس"^(١).

ويرى "ابن عربى" أن المخلوق من حيث هو ماهية ليس إلا صورة معقولة فى العقل الإلهي. وأنه من حيث هو هوية ليس إلا تعيناً فى الذات الإلهية. ولذلك فإن للمخلوق وجوداً سابقاً على وجوده المحسوس. ولما كان العقل الإلهي والذات الإلهية حقيقة واحدة، كانت الصورة والتعين - كذلك - شيئاً واحداً يتمثل فى "أعيان الممكنات" أو "الأعيان الثابتة". وليس فى الوجود سوى الله وأسمائه: أى سوى ذاته وهذه الأعيان. أما ما نسميه بالعالم الظاهر أو الموجودات فإنما يدل على المرآة التى تنعكس عليها الأسماء الإلهية. وتتحقق فيها الأعيان"^(٢).

وبدون هذه الفكرة لا يصبح لمعنى فكرة اللامتناهي، كما يلاحظ "ولتر ستيس" قوة استدلالية ذات شأن"^(٣). ويتفق كل من أسبينوزا وإيكهارت مع ابن عربى، تماماً، فى نفى الثنائية لصالح الوحدة غير المتناهية. "الرؤيا داخل الرؤيا"، بتأويل ما، استبطانٌ للهوية داخل الماهية، أو للماهية داخل الهوية، من خلال استحضار الذاكرة الكونية للفعل أو لحاضر الرائي.

بين الغاية وبين الغزال
سبحون ألفاً من المرايا الهادئة
ينظر الغزال إلى نفسه فيرى الغاية
تنظر الغاية إلى نفسها فتري الغزال
ولم يكن قبل آدم هذا آدم آخر بعد
ولم تكن حواء قد نطقت من طرف الضلع
كان، فقط، فى العالم:
غزال فى غابة فى غزال

محمد على شمس الدين
فى "غزال فى غابة فى غزال"
من ديوان: (الشوكة البتفسجية)

ولابد أن هذا الشئ، فى تلافيف ذاته، بما يعكسه عن ذاته من صور مرتدة، يحتوى الواقع بوصفه أسطورة أولى تمثّل، بتعبير "توماس مان"، الصيغة المقدسة للحياة. وهذه الصيغة هى ما تفتح الوجود على معطياته اللازمية، وتحيل جوهر وجوده المحسوس إلى وجود أكبر، يفارق انقطاعات الحس لكونه لا محدوداً، ويتدفق فى لا نهاية ذاته، ولكونه غير مقيد بصورة على الرغم من قابلية الصور كلها لتجليه فيها.

الهوامش:

- (١) لوسيان بورتبيس: المصادر الإسلامية فى الكوميديا الإلهية، ت: ابتهاج يونس، مجلة فصول، الأدب المقارن (ج١)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٣، ص ١٩٩.
- (٢) محمد بن عبد الجبار النفرى: المواقف والمخاطبات، تحقيق آرثر أربرى، تقديم وتعليق د. عبد القادر محمود، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٥، ص ١٣٥.
- (٣) الفرد نورث وإيتيهيد: العقيدة تتكون، ت: د. ولیم فرج حنا. مكتبة الأنجلو المصرية. القاهرة. ١٩٨٥.

ص ٩٤.

- (٤) نازك الملائكة: يغير ألوانه البحر، آفاق الكتابة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩٨، هوامش وتعليقات ص ٢٢١، ٢٢٢.
- (٥) العقيدة تتكون، مرجع سابق، ص ١٣٩.
- (٦) ماري مادلين دافى: معرفة الذات، ت: نعيم نصر، منشورات عويدات، بيروت/ باريس، ١٩٨٣، ص ١٥١.
- (٧) عبد الكريم بن إبراهيم الجبلى: الإنسان الكامل فى معرفة الأوائل والأواخر (حـ١)، دار الفكر - القاهرة، د.ت، ص ١٢٤، ١٢٥.
- (٨) السابق نفسه، ص ٧٤، ٧٥.
- (٩) محمد منير منصور: الموت والغامرة الروحية: من الأسطورة إلى عالم الروح الحديث، دار الحكمة، دمشق، ١٩٨٧، ص ٢٢٢.
- (١٠) السابق نفسه، ص ٢٣٠.
- (١١) جان برتليمي: بحث فى علم الجمال، ت: د. أنور عبد العزيز، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٧٠، ص ٦٠٤.
- (١٢) صلاح الدين التجانى: الكنز فى المسائل الصوفية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٩، ص ١٣٠.
- (١٣) جون ماکورى: الوجودية، ت: د. إسماعيل عبد الفتاح إمام، عالم المعرفة، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٨٢، ص ٣١٦.
- (14) ROBERT SCHOLES, *Semiotic And Interpretation*, Yale University Press, New York and London, 1982, P56.
- (15) ROMAN JAKOBSON, *Verbal art, Verbal Sign, Verbal time*, Krystyna Pomorska and Stephen Rudy, editors, University of Minnesota Press, U.S.A, 1985, P.154.
- (١٦) كمال الدين عبد الرزاق القاشانى: اصطلاحات الصوفية، تحقيق د. كمال إبراهيم جعفر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨١، صفحات ٤٤، ٥٧، ٧٥، ٨٢، ١٦٥.
- (١٧) عبد الحميد إبراهيم: قاموس الألوان عند العرب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٩، ص ٨٠.
- (18) ROLAND BARTHES, *The Responsibility of Forms*, Translated by RICHARD HOWARD, University Of California Press, U.S.A, 1985, P.40.
- (١٩) ولهم راي، المعنى الأدبى: من الظاهرية إلى التفكيكية، ت: د. يونس يوسف عزيز، دار المأمون، بغداد، ١٩٨٧، ص ١٤٢.
- (٢٠) لويس مينار: هرمس المثلث العظيمة، ت: عبد الهادى عباس، دار الحصاد، سورية، دمشق، ١٩٩٨، ص ٢١٩.
- (٢١) عبد الكريم الجبلى: المناظر الإلهية، تحقيق: د. نجاح محمود الفغيمى، دار المنار، القاهرة ١٩٨٧، ص ٢٥٥.
- (٢٢) ماري مادلين دافى، مرجع سابق، ص ١٧٨.
- (٢٣) كارل جوستاف يونج وجماعة من العلماء: الإنسان ورموزه، ت: سمير على، دائرة الشؤون الثقافية والنشر، بغداد، ١٩٨٤، ص ١٣١.
- (٢٤) السابق نفسه، ص ١٣٠.
- (٢٥) فيليب سيرنج: الرموز فى الفن - الأديان - الحياة، ت: عبد الهادى عباس، دار دمشق، سورية، ١٩٩٢، ص ٢٠٥.
- (٢٦) جان جيتون، وجريشكا بوجدانوف، وإيجور بوجدانوف: الله والعلم، ت: د. خليل أحمد خليل، دار عويدات، بيروت/ باريس، ١٩٩٢، ص ١٠٩.
- (٢٧) لوتسو: الطريق إلى الفضيلة (نص صينى مقدس)، ت: علاء الديب، دار سعاد الصباح، الكويت، ١٩٩٢، ص ٣٩.
- (٢٨) جاستون باشلار: شاعرية أحلام اليقظة، ت: جورج سعد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٩١، ص ١٤٨.

(٢٩) جوزايا رويس: الجانب الديني للفلسفة، ت: أحمد الأنصاري، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٠م، ص٢٣٥.

(٣٠) إبراهيم بيومي مذكور وآخرون. محيي الدين بن عربي (الكتاب التذكاري)، الهيئة المصرية العامة للثقافة والنشر، دار الكاتب العربي، ١٩٦٩، ص٢١٤.

(٣١) ولتر ستيس: التصوف والفلسفة، ت: د. إمام عبد الفتاح إمام، مكتبة مديول، القاهرة، ١٩٩٩، ص٢٩٨.

- ١- تطور أدوات الصباغة الروائية من الواقعية إلى الحداثة
إبراهيم فتحى
- ٢- قراءة تحليلية فى رواية ميرال الطحاوى (نترات الظباء)
محمد عبد المطلب
- ٣- المختبرات المسرحية والإعداد التربوى للممثل .
قاسم بياتلى
- ٤- تشكيل المكان فى آثار إبراهيم الكونى
أحمد النزاوى
- ٥- قراءة فى أوائل الكافوريات على ضوء نظرية القلب الدلائى
سمود الرحيلى
- ٦- النصوص القروسطية ونظريتان لتأليف الصيغ الشفاهية
تأليف : فرانز هـ. بوميل
- ٧- التعددية الثقافية والتفاعل بين الاتجاهات النقدية
ترجمة : سيد إسماعيل
- ٨- النقد الثقافى : مطارحات فى النظرية والمنهج والتطبيق
حامد أبو أحمد
- ٩- بخلاء الجاحظ ونهاية التاريخ
عبد الله إبراهيم
- ١٠- استلهام الموروث السردى العربى "دار المتعة" نموذجا
عبد الكريم جويطى
- ١١- جدلية الخفاء والتجلي فى النص القرآنى
عبد الله أبو هيف
- ١٢- المصطلح العلمى العربى : المبادئ والآليات
سليمان أبو عزب
- محمد حسن عبد العزيز

صرعى الغوانى والأغاني والحب والخمرة: من أمثلة السخرية التناسية في الشعر القديم

سعود الرحيلي

التناص، كما أفهمه، مصطلح واسع يندرج فيه كل ما يتعلق باستحضار النصوص السابقة في النص اللاحق، وهو يشمل ما يعرف بـ"المحاكاة المقتدية" المتمثلة في الاقتباس والتضمين والسرقة والأخذ بأنواعه، كما يشمل ما يُسمى "المحاكاة الساخرة" أو النقيضة التي لاستحضار القول الشعري الغائب لمجرد الرغبة في تكراره واجترار إيحائه القديمة^(١)، بل تتخذ من القلب والتحوير والاستبدال الساخر أو الطريف سبيلاً للوصول إلى الجد وإلى رؤية جديدة. والتناص بهذا المفهوم الأخير الذي يشترط السخرية أو الطرافة في الخطاب اللاحق يشكل جوهر نظرية التناص في النقد الحديث فيما أحسب، فهم يرون أن الشاعر التناصي المبدع ثائر ومشاكس ومناقض^(٢)، لا ينقل النصوص لمجرد الرغبة في استدعاء دلالاتها التقليدية، بل يقوم بعملية من القلب والتحوير والاستبدال حتى يجعل النص الجديد ساخرًا في معارضته أو طريفاً في تأييده. ولكي أحدد تصوري لمفهوم التناص في هذه الدراسة بشكل أدق أراني أميل - أولاً - إلى استبعاد المحاكاة المقتدية لضعف قيمتها الإبداعية، وإلى حصر التناص في المحاكاة الساخرة أو الطريفة، لأن هذا التصور للتناص هو الذي يشكل آلية إبداعية خطيرة لتوليد الثقافة والفكر والأدب. كما أرى من ناحية أخرى أن الدائرة الخطابية التي يقع فيها التناص أوسع من أن نحصرها في الكلمة المفردة أو العبارة القصيرة، فالتناص قد يقع في أطر وسياقات شعرية برمتها. فإذا نظم بشار قصيدة على لسان الحمار يزعم فيها موته بسبب العشق، فإننا سنكون هنا أمام خطاب شعري يتضمن استحضاراً ساخرًا لسياق الحب العذري، وإذا شيب أبو نواس بالخمرة ووصف محاسنها، فإننا سنكون أيضاً أمام خطاب شعري يتضمن محاكاة ساخرة لسياق النسيب والغزل الحسي الجاهلي، وبهذا يكون التناص حركة إبداعية لاحقة في سياقات أدبية سابقة. هذا باختصار هو تصوري لمفهوم التناص، وهو على أية حال التصور الذي ستطلق منه هذه الدراسة.

وعلى الرغم من أن فورة النظرية التناسية قد خمدت الآن فيما يبدو، فإنني ما زلت أرى أن لهذه النظرية قيمة إجرائية خاصة وخطيرة في قراءة الشعر العربي وفهم حركة تطوره النوصي والتاريخي. وذلك لأن الشعر العربي كان محفوظاً ومختزناً في الذاكرة قبل أن يصبح ممارسة كتابية فردية، والشعر الذي تلعب الذاكرة الجماعية دوراً حاسماً في إنتاجه لابد أن تتسرب إلى نصوصه الجديدة نسبة كبيرة من نصوصه التراثية القديمة. ولابد أن يتداخل فيه صوت اللاحق مع أصوات السابقين.

انطلقت فكرة هذه الدراسة لدى من عبارة محددة، هي عبارة "صرع الغوانى" التي أطلقها هارون الرشيد على مسلم بن الوليد، وصارت لقباً عُرف به هذا الشاعر. ورأيت أن هذه العبارة قد اشتقتها الخليفة أو ولدها من بيت مشهور لجبرير يقول فيه عن الغوانى: "يصرعن ذا اللب"، ثم إنني وجدت في كتاب الأغاني شخصية أدبية في المدينة عُرفت بصرعها الفنى عند سماع الغناء بالشعر هي شخصية أبي السائب المخزومي؛ فقلت: لماذا لا نعيد نحن من آلية التناص، فنطلق على هذا الأديب لقباً موازياً يناسبه هو "صرع الأغاني"؟ ثم إنني - بحكم قراءاتي في دواوين الشعراء العباسيين الذين أدرسهم - وجدت أن خطاب الغزل عند بشار، وخطاب الخمرة عند أبي نواس هما - على التوالي - مشحونان بالسخرية التناسية من سياق الحب العذري، ومن سياقات النسيب، والغزل الحسي. هذه السياقات والأمثلة التي سيقنولها البحث قد تبدو متباعدة من الناحية الموضوعية، ولكن الطريف أنها جميعاً تدور حول محور "الصرع"، فمن صرع الأغاني إلى صرع الغوانى. ومن صرع الحب العذري إلى صرع الخمرة واللذة الحسية. والمرجو على أية حال أن يشكل البحث - من منظور إجرائي محدد هو آلية التناص - رابطة منهجية تجمع المتفرق وتربط المتباعد. والدراسة بعد هذا تتلطف من قناعة كاتبها بأن أية

نظرية لا أهمية لها إذا لم ترتبط بقيمة إجرائية. والشعر العربي ما زال محتاجاً إلى الدراسات التطبيقية التي تستظهر الأمثلة وتستنتقها أكثر من حاجته إلى التفسيرات النظرية لمناهج النقد وآلياته. وسأحاول فيما يلي السير في هذا المضمار التطبيقي.

١- التناص في سياق شعر الغزل والغناء:

درج الشعراء منذ أواخر العصر الجاهلي فيما يبدو على إطلاق لفظة "الغواني" على النساء الحسان الشابات. واللفظة - كما هو واضح - في صيغة الجمع. مفردها غانية. والغانية في معاجم اللغة هي: الشابة التي استغنت بزوجه عن الرجال، أو هي بالأحرى الشابة الجميلة التي استغنت بجمالها الطبيعي عن الزينة المجتلبة من الكحل والأصباغ والحلي^(١). لم تكن اللفظة فيما يبدو شائعة الاستعمال في معظم قصائد الشعر الجاهلي المعروفة؛ إذ لم أعتز عليها في الملاحظات - وهي أشهر مجموعات الشعر الجاهلي - أو المفضليات - التي تُعد أوثق مجموعة شعرية - . والسبب في ندرة الحديث عن النساء بصيغة الجمع هو أن الشاعر الجاهلي في قطعة النسيب كان يتخصص في امرأة واحدة يذكر اسمها ويكي على ديارها ويصف محاسن جسدها وصفاً حسياً: فهي أم أوفى عند زهير، وخولة عند طرفة، ونوار عند لبيد، وعيلة عند عنتر، وهريرة عند الأعشى. ولقد تحدث امرؤ القيس في معلقته عن نساء كثيرات (أم الحويرث، أم الرباب، عنيزة، فاطمة، بيضة الخدر) لكنه تحدث عنهن فرادى. ولم يتحدث عنهن جملة، فغزله يقوم على تعدد المفرد لا على الجمع. وحين أبدى علقمة ملاحظته المشهورة حول طباع النساء في سياق نفورهن من الشيب وصدودهن عن الأشيب، استخدم لفظة "الحسان" ولفظة "النساء" ولم يستخدم لفظة الغواني.

يقول علقمة^(٢):

| | |
|---|---|
| طحا بك قلبٌ في الحسان طروبُ | بُعَيْدَ الشَّبابِ عَصَرَ حَانَ مَشِيبُ |
| (.....) | |
| فَإِنْ تَسْأَلُونِي بِالنِّسَاءِ فَإِنِّي | بَصِيرٌ بِأَنْوَاءِ النِّسَاءِ طَبِيبُ |
| إِذَا شَابَ رَأْسُ الْمَرْءِ أَوْ قَلَّ مَالُهُ | فَلَيْسَ لَهُ مِنْ وَدْهِنَّ نَصِيبُ |

ويبدو من أبيات علقمة أن الحديث عن النساء بصيغة الجمع قد ارتبط بذكر الشيب في سياق شكوى الشاعر من صدود الشابات الجميلات عنه. أما الأعشى فهو الذي - فيما يبدو - ربط لفظة "الغواني" تحديداً بسياق الشكوى من الصدود في زمن الشيب؛ فكلما ورد ذكر الغواني في نسيبه، جاءت هذه اللفظة مرتبطة بذكر الشيب والصدود، يقول الأعشى معبراً عن هذا الارتباط^(٣):

| | |
|------------------------------|-----------------------------|
| وأرى الغواني حين شبتُ هجرنني | ألا أكون لهن مثلي أمردا |
| إن الغواني لا يواصلن امرءاً | فقد الشباب وقد يصلن الأمردا |

ويقول في قصيدة أخرى معبراً عن الارتباط نفسه^(٤):

| | |
|--------------------------|-------------------------|
| فأصبحتُ لا أقرب الغانيات | مزدجراً عن هواي أزدجارا |
| وإن أخاك الذي تعلمين | ليالينا إذ نحل الجفارا |
| تبدل بعد الصبا حكمة | وقنَّعة الشيب منه خمارا |

وحين نصل إلى العصر الأموي الذي يُعد استمراراً لتقاليد الشعر الجاهلي، نرى شعراءه يتابعون الأعشى في ربطه لفظة الغواني بذكر الشيب والصدود. يقول الأخطل^(٣):

إن الغواني إن رأيتك طاوياً بُرد الشباب طوين عنك وصلاً
وإذا دعوتك عمهن فبأنه نسب يزيدك عندهن خبالاً

أما جرير فلم يكتف بالشكوى من الصدود والإعراض، بل شكى من القتل أو الصرع الذي تسببه للرجال عيون الغواني التي في طرفها حور، يقول جرير^(٤):

إن العيون التي في طرفها حور قتلنا ثم لم يحيين قتلنا
يصرعن ذا اللب حتى لا حراك به وهن أضف خلق الله إنساناً

وحين نصل إلى العصر العباسي، نرى عبارة "صرع الغواني" تظهر في أول هذا العصر لتصبح لقباً أطلقه الخليفة هارون الرشيد على مسلم بن الوليد حين أنشده قصيدة يقول فيها^(٥):

هل العيش إلا أن أروح مع الصبا وأغدو صريع الكأس والأعين النجل

فقال له الرشيد: "أنت صريع الغواني"^(٦)، من الواضح أن الخليفة قد اشتق هذه العبارة/اللقب مباشرة من بيت مسلم، ولكنه ربما كان واعياً بحركة انتقال العبارة من جرير الأموي إلى مسلم بن الوليد العباسي. في بيت جرير نرى الفعل المضارع قد أسند إلى نون النسوة "يصرعن" وهي نون تعود إلى الغواني أو إلى عيون الغواني في البيت السابق، فإذا ربطنا العامل النحوي بمعموله في البيت اللاحق، فسنحصل على هذه العبارة "العيون .. يصرعن". وقد أتى البيتان عند جرير في سياق النسب والغزل الذي نرى أنه أقرب إلى التعطف منه إلى الحسية، ولهذا وصفوا غزل جرير بالغة. أما ما فعله مسلم بعبارة جرير فهو أنه حول الفعل المضارع "يصرع" إلى صيغة مبالغة "صرع"، وحول صيغة الجمع من "عيون" إلى "أعين"، فتحوّلت العبارة الجريئة كلها من فعلية مكونة من فعل وفاعل "يصرعن" إلى اسمية مكونة من مضاف ومضاف إليه "صرع الكأس والأعين". كما نلاحظ أن مسلم بن الوليد قد أضاف عاملاً آخر للصرع هو "الكأس". فأصبحت علة الصرع ثنائية بعد أن كانت أحادية عند جرير. ومع أن بيت مسلم قد أتى في سياق النسب أيضاً، فقد جاء معبراً عن رؤية المجنون والخلاعة التي عُرف بها شعراء العصر العباسي الأول. وهكذا نرى أن مسلم بن الوليد قد استدعى عبارة جرير التي تختزنها ذاكرته، ولكنه لم يكررها ولم يجترها كما هي، بل وفرّ لعبارته الجديدة نوعاً من المغايرة الصياغية والسياقية التي أكسبتها شيئاً من الجدة والطرافة، وإن لم تصل إلى درجة المحاكاة الساخرة أو النقيضة.

وإذا كان مسلم بن الوليد قد صرعه اللذة الحسية المتمثلة في الخمرة والمرأة، أو في "الكأس والأعين النجل" على حد عبارته الكنائية، فهناك نوع آخر من الصرع المتعلق بشدة التأثير لسماع الشعر والغناء. ولقد رأيت - من المناسب - أن أفيد من آلية الفناص هذه فأقول من عبارة الخليفة السابقة "صرع الغواني" عبارة جديدة موازية لها ومتجانسة معها تجانساً بدعياً يدخل في باب جناس القلب، تلك العبارة هي "صرع الأغاني" التي أرى أنها تصلح لقباً ذا دلالة على شخصية أدبية كانت معروفة في العصر الأموي، هي شخصية أبي السائب المخزومي الذي وردت أخبار شغفه بالشعر والغناء في كتاب الأغاني. وهو كان من أعيان قريش وفقهاء المدينة، ولقد كان في أهل الحجاز ظرف ودعابة وروح خفيفة بعيدة عن التزمّت والتشدد، وأخبار شغفه بالقصائد والمقطوعات الغزلية الرقيقة الغناة أكثر من أن يتسع لها هذا المكان، غير أن أبا السائب المخزومي هذا بالذات يقدم صورة نموذجية لذلك الصرع الفني الذي ليس له دافع سوى حسن التذوق وشدة التأثير بسماع الغزل الرقيق واللحن الشجي. وهو صرع فني حقاً، ولا علاقة له بذلك الصرع الحسي المتعلق بالخمرة والمرأة عند مسلم بن الوليد وأبي نواس وأضرابهما. يروى صاحب الأغاني أن أبا

السائب سهر ليلة، فقصص صديقاً له يدعى أبو مصعب، وطلب منه أن ينطلق معه إلى العقيق ليتناشدا الأشعار. وفي بعض الطرق أنشده أبو مصعب بيتين للمرجى يصوران قصة عاشقين قضيا الليل معاً تحت رواقه السائر. وكان عليهما أن يتفرقا قبل أن يزيح عنهما عمود الصبح ستارة الليل. وهذان هما البيتان اللذان يصوران لحظة الفراق:

باتا بأنعم ليلة حتى بدا أصبح تلوح كالأغر الأشقر
فتلازما عند الفراق صبايةً أخذ الغريم بفضل ثوب المعسر

فطلب أبو السائب من رفيقه أن يعيده عليه، فأعاده، فقال: أحسن والله، ثم أقسم يميناً مغلفة بالطلاق إن نطق بحرف غيره حتى يرجع إلى بيته. فكان كلما قابله رجل وسأله عن حاله أنشده البيت الأخير، حتى ظنوا به الصرع والجنون، فقال أحدهم حين رآه على هذه الحال: إنا إلى الله وإنا إليه راجعون، وأى كهل أصيبت به قريش. وحين رآه قاضي المدينة على هذه الحال، خاف عليه من أن يتهور في بعض آبار العقيق، فحملة إلى بيته مربوطاً على ظهر دابة القاسي^(١).

من الواضح أن القصة ترد في سياق الظرف والدعابة. وهي لذلك قد لا تخلو من التلميع الدرامي القائم على المبالغة في تصوير الحدث المعبر عن خفة الروح التي اشتهر بها فقهاء المدينة في مقابل التزمّت الذي عرف به فقهاء العراق. غير أن هذا لا يقلل من دلالة الخبر على الشغف بالشعر والغناء عند أهل الحجاز إلى درجة الوصول بحالة التأثر إلى الصرع والجنون أحياناً. أقلّيس من المناسب إذاً أن نعيد من عبارة "صرع الغواني" التي سارت لقباً لمسلم بن الوليد، فنطلق عبارة "صرع الأغاني" لقباً فنياً يصف الحالة الأدبية والتأثيرية التي يمثلها أبو السائب المخزومي بصورة نموذجية. فإذا كان مسلم بن الوليد هو صريع الغواني لكثرة ما قال فيها من الغزل الحسي الماجن، فإن أبا السائب المخزومي وأضرابه هم بحق صرعى الأغاني الذين تتجسد فيهم جمالية التلقى.

٢- التناص في سياق الحب العذري:

هذا فيما يتعلق بصرعى الغواني والأغاني. أما صرعى الحب العذري فأمرهم أشهر من أن احتاج إلى التعريف به هنا، ولكنني أذكره هنا لعلاقته بمفهوم التناص الذي نحن بصدد استظهار أمثله النموذجية من شعرنا. والحقيقة أن موقف بشار من الحب العذري الذي عرضه بطريقة تناسية ساخرة في إحدى مقطوعاته يقدم لنا أحد هذه الأمثلة النموذجية: كان الحب العذري - كما هو معروف - يذهب بعقول التميميين ويؤدى بهم إلى الصرع والجنون ثم إلى الموت البطيء. كان ذلك في صدر الإسلام وأوائل العصر الأموي، وفي نهاية هذا العصر ظهر بشار ليكون شاعراً عقلانياً إباحياً يتعاطى الفلسفة والمنطق وعلم الكلام، وينطلق من موقف عملي متحضر مختلف عن انفعالية أبناء البادية وسرعة تأثرهم وطرفة مشاعرهم. وكان لهذا يرى أن العشق المؤدى إلى الجنون والموت من أجل علاقة لا أمل في تحقيقها لا يدل إلا على سذاجة البدوي وسخفه وبعده عن التفكير العلمي والعملي؛ ولأنه من دعاة العقلانية، سخر من ظاهرة الحب العذري ومن قيم المحافظة العربية سخرية مريرة استغل فيها موت حمارة، فنظم مقطوعة شعرية على لسان الحمارة، زعم فيها أن حمارة قد قتله العشق حين رأى أثنائها حسناً واقفة عند باب الأصفهاني. فتعلق بها قلبه وهام في حبها. يقول بشار على لسان الحمارة^(٢):

سیدی مل معنای
فلسدی الباب آتان
تیمستنی یوم رحنا
وبغندج ودلال
ولها حسد اسیل
فلذا مت ولو عشت
نحو باب الأصفهانی
فضلت کل آتان
بثنا یاها الحسان
شف جسمی وبرانی
مثل حد الشیفرانی
إذا طال هوانی

في هذه القطعة محاكاة تناسية ساهرة لثلاثة سياقات متعلقة بشعر الغزل والنسيب في نصوص الفترات السابقة لبشار: أولها: أن فكرة موت الحمار بسبب الحب والعشق تمثل استدعاءً ساخرًا لسياق الحب العذري، وخصوصاً حين يقول الحمار إن الأتان الواقعة عند باب الأصفهاني قد تيمته، وأن حبيباً قد شف جسمه وبراه، ولذا مات حتى لا يطول هوانه وتطول معاناته، فنحن نعرف من سياقات الغزل العذري أن نحول الجسم عند المتيمين هو من أهم الأعراس الدالة على مرضهم النفسي، وهو الذي يؤدي بهم إلى الموت البطيء. ومن هنا فإن نحول جسم الحمار فيه دلالة على مرضه النفسي واعتلال صحته. وهو الذي أدى في النهاية إلى موته. والثانية أننا نجد في بيت المطلع استحضاراً ساخرًا لمعنى أدبي قديم درج الشعراء على الابتداء به في النسيب، وهو طلب الشاعر من رفاقه في القافلة أن يعوجوا أو يميلوا المطايا نحو الديار والمنازل العاقية لكي يتسنى له الوقوف والبكاء أو التسليم عليها، وانطلاقاً من هذا السياق التقليدي القديم يطلب الحمار من رفيقه وسيده أن يميل بعنانه نحو باب الأصفهاني ليتيح له الاتصال بذلك الأتان الحسناء الواقعة لدى الباب. والثالثة أن وصف الأتان في بقية القطعة يمثل محاكاة ساهرة لسياق الغزل الحسي الذي يصف فيه الشاعر عادة إغراء صاحبه ومثالية جمالها الجسدي، فالعاشق هنا حمار يصف الإغراء والجمال الجسدي في صاحبه الحمارة ذات الفنج والدلال والثنايا الحسان والخد الأسيل الذي يشبه حد الشيفران. هكذا نرى كيف يستحضر بشار سياقات النسيب، والحب العذري، والغزل الحسي لا لكي يقلدها ويؤيدها ويقدميها، بل لكي ينقضها ويسخر منها حين يضع حماراً محل الإنسان، ويدعى موته بسبب العشق. فإذا كان "من الحب ما قتل" كما يقول المثل، فإن الحب كان بالفعل في العصر الروحاني الأول يقتل المتيمين من نوى النفوس الصافية البريئة من أبناء الهادية. أما في العصر العباسي العقلاني المادي المتحضر، فإن الحب اليائس يجب ألا يقتل إلا الحمير السخفاء الذين لا عقول لهم والذين يتبعون التقاليد دون تفكير في مضامينها الدالة على التحول النوعي الثقافي من عصر البداوة العربية إلى عصر الحضارة العباسية ذات التقاليد الفارسية، إن بشاراً يطرح في هذه القطعة الهزلية الطريفة رؤيته التحررية وموقفه الناقد والمعارض من خلال نقض المحافظة العربية والسخرية منها. ومن هنا أرى أن هذا الاستحضار الساخر لسياقات أدبية غائبة هي سياقات النسيب والغزل العذري والحسي يقدم مثلاً نموذجياً على التوظيف الإبداعي لآلية التناص وعلى خطورة هذه الآلية وقدرتها على توليد الثقافة والفكر. إن التناص في هذه القطعة، كما يرى القارئ، ليس تكراراً واجتراراً لعبارات سابقة لمجرد استدعاء إحياءاتها التراثية القديمة، بل هو استحضار لأطر وسياقات أدبية بكاملها، وهو نقض لتلك السياقات وتحويل لمضامينها من الجد إلى السخرية الدالة على الاختلاف والمغايرة في الرؤية وفي الموقف الثقافي لدى الشاعر اللاحق، وأحسب أن الاستدعاء الساخر الذي تطرحه هذه القطعة في سياق شعر الغزل يقع في صميم نظرية التناص في النقد الحديث.

٣ - التناص في سياق الخمرية النواسية:

إذا كان بشار قد سخر من ظاهرة الحب العذري حين أحل موت الحمار محل موت الإنسان، فإن أبا نواس قد دأب على إحلال الخمرة العباسية محل صاحبة الجاهلية في سياق السخرية من النسيب والغزل الحسي في القصيدة الخمرية. هكذا يلتقي الشاعران في تفرغ الأطر والسياقات الفنية التقليدية من مضامينها القديمة وإحلال مضامين جديدة محلها. وهما يتخذان من هذه التقنيات التناصية الساهرة سبيلاً للتعبير عن رؤية حديثة تعادى التهمة والتقليد والمحافظة وتتصبر لذاتية التجربة الشعرية وواقعيته ومعاصرتها، وهي رؤية قد لا تخلو في الحالتين من نزعات المجون والتحرر والشعبوية وربما الإلحاد، ولكن هذا ليس من وظيفة الناقد الذي يجب أن ينصب جهده على الكشف عن درجة الفن في تعبير الشاعر عن مواقفه ورؤاه، وهذا ما يجعلني أقارب موضوع الخمرية من جهة علاقته بنظرية التناص. ولكنني قبل أن ألتفت إلى خصوصية التعامل التناصي مع الخمرة، أود أولاً الإشارة إلى أن القصيدة الخمرية كانت عند أبي نواس مجالاً رحباً للسخرية من مقومات الثقافة الجمعية المحافظة. الشيخ الصالح في

الخمرية ليس هو الذى نعرفه بتمقله ووقاره وورعه وحسن سمته، بل هو الذى يطرب ويُغنى ويشرب^(١١). وإيليس اللعين فى الثقافة العامة يصبح فى الخمرية "إيليس الطريف" الذى يعينه على القُساد ويمده بوسائل اللذة^(١٢). والفتوى الفقهية فى الخمرية تصبح إنكاراً لكل القيم الدينية وتحليلاً لكل المحرمات والمنوعات^(١٣). والفخر بالبطولة والفروسية القديمة يصبح فخراً بالقُصف فى الحانات وبركوب خيول الخمرة التى تصل به وتجول فى ميادين اللذة الحسية^(١٤). هكذا ينطلق أبو نواس فى إطار رؤية المجون فى القصيدة الخمرية من منطلق استبدالى تحولى ساخر وناقض يُحل التحرر محل المحافظة، والحرام محل الحلال، واللذة محل الزهد والتقصيف والانصراف عن متع الدنيا. وفى إطار هذه التقنية العامة القائمة على الاستبدال أو التفرغ والإحلال سوف ألتفت الآن إلى خصوصية تعامله مع ثنائية الخمرة والأطلال فى بنية القصيدة الخمرية.

حين يصف أبو نواس الخمرة، فإنه لا يصفها وصفاً مباشراً على أساس أنها سائل مشروب كالماء واللبن، بل يتعامل مع وصفها على أنها ذات مؤنسة فى صورة فتاة عصرية متحضرة تقابل فتاة الأطلال البدوية السمراء وتحل محلها وتستولى على المكانة الأولية المخصصة لها فى البنية الفنية القديمة. إن أُنسنة الخمرة يفرض إحلالها محل الحبيبة أو صاحبة تقنية أسلوبية وطريقة أدائية عامة يمكن ملاحظتها فى جميع الخمريات، ولا قبل لنا بإحصائها، ولكننى سوف أحاول فى ما يلى تلخيص أهم الصفات التى نسبها أبو نواس إلى الخمرة لكى نكتبين من خلالها أنه يعتمد أنسنتها بهدف اتخاذها بديلاً من صاحبة التقليديّة: فهى بكر عذراء، وعجوز شمطاء، وهى ابنة الكرم، وبنت عشر، وابنة العنب، وبنت دسكرة، وهى صبية محجبة، لم تعجم ولم تختير، وهى أم صهباء تارة، وعروس تارة أخرى. وهى صديقة الروح التى يخطب الندمان ودها، ويفتحون ختمها ويفضون بكارتها، فيسيل الدم من جوفها كأنه نجيع القلوب، راثحتها زكية، وتقبيّلها لذيق، وهى ليست بدوية سمراء، بل حضرية شقراء، وهى ربيبة ملوك وليست ربيبة الخيام والبادية، وهى كرخية وبابلية وعراقية وشامية ويهودية وجوسية، وهى ليست بسيطة وساذجة كفتاة الأطلال، بل ذات شخصية معقدة ومتفردة ومزدوجة: فهى أم وبنت، وصحة وسقم، وحلاوة ومرارة. وفعلها يصعد إلى الرأس ثم يذب فى العظام، وهى جد ومزاح، وهى تحبى وتميت، وهو يثنى عليها بالأنثى ويسمّيها بأحسن أسمائها^(١٥). من هذا نرى أن أبا نواس يشبب ويتغزل بالخمرة ويصف محاسنها تماماً كما يتغزل ويشبب الجاهلي بصاحبته ويصف محاسنها. فوصف الخمرة عند أبى نواس إذاً ينطوى على نوع من التشبيب الاستبدالى الساخر القائم على تفرغ سباق النسيب والغزل الحسى الجاهلي من مضمونه القديم المتعلق بالصاحبة وإحلال مضمون جديد محله متعلق بالخمرة العباسية التى تستولى الآن على مكانة الصاحبة فى بنية النظام القديم، من الواضح أن أبا نواس حين يؤنسن الخمرة فى صورة فتاة ويشبب بأوصافها فإنه يستحضر سياق الغزل الحسى ويحيلنا إليه، لكنه يستحضره ويستدعيه بصورة تتضمن تشبيبه، لأنه يفرغ هذا السياق من الصاحبة ويمأله بالخمرة، فهو إذاً استحضر تناصى نقضى مشحون بالإشعاعات الدلالية والمفارقات الساخرة.

وفى إطار هذه التقنية التناصية الساخرة القائمة على تفرغ النسيب والغزل من مضمونها المتعلق بوصف الحبيبة يتعامل أبو نواس - فى كثير من خمرياته - مع الطللية التى هى أول وأهم عنصر من عناصر النسيب. ومن المهم أولاً ملاحظة أن موقف أبى نواس من الطللية هو موقف فنى - ثقافى بالدرجة الأولى، فهو لا يرفض الطللية بصفاتها ظاهرة اجتماعية خاصة بعصر معين، بل يرفض التبعية والتقليد. ويدعو إلى ذاتية التجربة الشعرية. ويتوجه بخطابه لا إلى الجاهليين. بل إلى شعراء عصره؛ ولذا فإن سخريته من وصف الأطلال منصبّة على استردال الاتباع والتقليد. حين يقول على سبيل المثال^(١٦):

قل لمن يبكى على رسم درس واقفاً ما ضر لو كان جلس

فإنه يستحضر أول عبارة في أول معلقة: هي عبارة "قفا نيك". وهو استحضار مشحون بالسخرية في ذلك الاستفهام عن ضرورة البكاء وقوفاً بدلاً من الجلوس. ولكنه في الواقع لا يسخر من امرئ القيس إطلاقاً. إذ أن امرأ القيس أتى أولاً في الذاكرة الثقافية. واختار أن يبكي واقفاً على المنزل والحيبيب، وهذا شأنه واختياره؛ ولكن ما بال هؤلاء المقلدين من شعراء عصره لا يجدون وضماً آخر ملائماً للبكاء غير الوضع الذي اختاره امرؤ القيس! غير هذه السخرية التناسية من عبارة امرئ القيس يسجل أبو نواس موقفاً ثقافياً ينتصر فيه للإبداع على الاتباع، وللتجديد على التقاليد، وللحدائق على الوراثة.

وإذا كان أبو نواس في الخمرية التي مطلعها البيت الآنف الذكر قد اكتفى بالتعبير عن موقفه الرافض للتبعية عبر السخرية التناسية من عبارة واحدة هي عبارة "قفا نيك"، فإنه في بعض خمرياته يستحضر الإطار البطلي بكامله استحضاراً يقوم على إحلال الحانة محل الديار. بمعنى أنه يفرغ الإطار الطلي من مضمونه المتعلق بوصف الرسوم والديار ويملاؤه بوصف الحانة أو مجلس الشراب الذي أقام فيه لعدة أيام مع صاحبه ثم رحلوا عنه بعد أن تركوا فيه آثار قصفهم وشرايبهم وإقامتهم. وفي هذه البنية تصبح القصيدة الخمرية بكاملها إطاراً طلياً مقولباً وساخراً. ومن أوضح الأمثلة على هذه التقنية التناسية الساخرة خمريته التالية^(١٤):

| | |
|--------------------------------|-----------------------------|
| ودار ندامى عطلوها وأدلجوا | بها أثر منهم جديده ودارس |
| مساحب من جر الزقاق على الثرى | وأضغات ريحان جنى ويابس |
| حبست بها صحبى فجددت عهدهم | وانى على أمثال تلك لحابس |
| ولم أدر منهم غير ما شهدت به | بشرقي ساباط الديار البساس |
| أقمنا بها يوماً ويوماً وثالثاً | ويوماً له يوم الترخُّل خامس |
| تدار علينا الزاح في عسجدية | حبثها بألوان التصاوير فارس |
| قرارتهما كسرى وفى جنباتها | مهاً تدريها بالقسى الفوارس |
| فللخمر ما زرت عليه جيوبها | وللماء ما دارت عليه القلانس |

هذه هي خمريته السينية المشهورة التي يقال إن الجاحظ أثنى عليها وقال إنها لا تتاح إلا لقليل من الشعراء^(١٥). ولقد أحسن شارح الديوان وأصاب المفصل حين اختار لها عنواناً يحمل دلالة دقيقة على طبيعة المفارقة التناسية الساخرة في تقنياتها الأسلوبية، فهي بالفعل "أطلال حانة". وحين نبحت عن السر في شهرتها وإعجاب الناس بها، فإننا نراه في هذه التقنية الأسلوبية التي تمثل استدعاءً ساخراً للسياقات الفنية القديمة: فمن سياق النسيب يستحضر أبو نواس عنصر الطللية وما يتبعه من وصف للطعائن ومشاهد التحمل والارتحال. ولكنه استحضار تمييزي، بمعنى أنه يستحضر الطللية لكي يسخر منها ويلغنها أو يفتقنها ويفرغها من مضمونها بإحلال الحانة محل الدار، فالدار هنا ليست أطلالاً ورسوماً عافية، بل حانة أو مجلس شراب في خان على طريق القوافل، والنازلون بالدار والراحلون عنها فيما بعد ليسوا أهل الشاعر وأحبته، بل قوم لقيهم بالصدفة، وهو لا يعرفهم إلا من خلال الألفة التي تنشأ عادة بين الندمان، والآثار الباقية في الدار بعد الرحيل ليست الدمن والأثافي والنوى والأوتاد، بل مساحب أوعية الخمرة وأغصان الريحان الرطبة واليابسة، ويؤكد الشاعر في سخرية بالغة من قيمة الوقوف على الأطلال أنه لا يستوقف الرفاق إلا لئلا تله هذه الحالة من الدعوة إلى الشراب، فمن العبث والسخف استيقاف الناس لمجرد دعوتهم لرؤية ديار عافية ورسوم دارسة. إن الخمرة في نظر الشاعر واقع وفعل يحس المرء أثره في نفسه وجسده، أما الأطلال فهي ضرب من العبث والأحلام والذكريات. وهو لم يقف على الدار العافية بعد سنين طويلة كما فعل زهير ولبيد، بل أقام في الحانة أسبوعاً وشرب مع الندمان في جو من التقاليد الفارسية الراقية ذات التصاوير والتحف

والألوان، تُدار عليهم كزوس الخمرة، ولا تدور عليهم الإبل والشياه. هكذا نجد في استدعاء أبي نواس لسياق الظلية نقضاً وتغييراً لمضامينها العربية البدوية، ونجد في المقابل تثبيثاً وإحلالاً للخمرة بتقاليدها الفارسية المتحضرة، أي أنه جعل سياق الظلية إطاراً للخمرة. فالمسألة إذاً ليست محاكاة تقليدية تردد أصداء الماضي وتستدعي إحياءاته، بل استحضار تناسي ساخر يفرغ الظلية من مضمونها ويجعلها إطاراً للخمرة. ولعل هذه التقنية التناسية الساخرة هي التي لفتت الأنظار إلى هذه الخمرة بالذات ودفعت متذوقي الأدب والشعر إلى الإعجاب بها. وهذا في التحليل الأخير يشير إلى لامية الجاحظ الذي أبدى إعجابه بها وأدرك أنه لا يتاح لكثير من الشعراء مثلها.

وفي خمريته التي مطلعها "عفى المصلى وأقوت الكشب"^(١١) يستحضر أبو نواس سياق الظلية والظمنية مرة أخرى. ويستخدم التقنية التناسية الساخرة نفسها التي استخدمها في الخمرية السابقة. إن الغفاء والإقواء والإقفراف مفردات أساسية في معجم الظلية، لكنها تُنسب الآن لا إلى الديار، بل إلى المصلى والمسجد الجامع الذي يقول إنه عفى وأقفر. والواقع أن دور العبادة هذه لم تخلُ من رواها، بل خلّت منه هو حين رحل من البصرة إلى بغداد. وفقد أصحابه القداسي تبعاً لذلك. إن انتقال الشاعر من البصرة إلى بغداد يمثل تحولاً جذرياً في حياة الشاعر من المسجد إلى الحانة ومن حياة العبادة إلى حياة المجون، ويبدو الشاعر حزناً لفقد أصحابه بالموت أو بالرحيل عنهم، ومع ذلك يقرر أنه غير آسف وأنه مستعد للتكيف مع حياته الجديدة، فقد وجد في حانات الكرخ وقطربل ببغداد مربعة ومصيفه، ووجد في العنب أما ترضعه درها وتلحفه بظنها، وما دام الأمر كذلك فلا بأس أن يصبح المسجد الجامع والمصلى ودور العبادة كلها في البصرة أطلالاً عاقية ودياراً خالية من سكانها. هكذا يأتي رحيل الشاعر من البصرة إلى بغداد في صورة أطلال غفت وأقوت وطعائن رحلت بحثاً عن المربع والمصايف في ديار أخرى، وبهذا أصبحت المساجد التي رحل عنها في البصرة أطلالاً عاقية ورسوماً لدراسة، كما أصبحت الحانات التي رحل إليها بقطربل والكرخ ومصايف، وتصبح الكرمة أمه التي ترضعه درها وتلحفه بظنها، فنحن إذاً أمام تحوير واستبدال تناسي ساخر يفرغ سياق الظلية والظمنية من مضامينها التقليدية بإحلال دور العبادة محل الأطلال، والحانة والخمرة محل الديار والمصايف، ونحن نستطيع أن نختار لهذه الخمرية عنواناً يلخص مكنى السخرية التناسية فيها. هو "أطلال العبادة ومرايع الحانة". وأحسب في التحليل الأخير أن هذه التقنية الأسلوبية الساخرة القائمة على استحفاط الأطلال والسياقات الشعرية التقليدية لنقضها وتفريغها من محتوياتها السابقة وملئها بمحتويات جديدة لاحقة يقع في صميم نظرية التناص التي هي آلية إبداعية في المقام الأول.

وبعداً فهذه دراسة حاولت من خلالها أن أرسخ في ذهن القارئ تصوراً محدداً لمفهوم التناص الذي اختلف الناس حول طبيعته وقيمه الإجرائية. هذا التصور يرى أن جوهر نظرية التناص هو شيء آخر غير الاقتباس والتضمين والسرقة التي امتلأت بها مباحث علم البلاغة العربية، كما يرى أن التحوير الساخر أو الطريف يشكل لب نظرية التناص وجوهرها في النقد الحديث. وانطلاقاً من هذا التصور استظهرت بعض أمثلة التناص النموذجية في سياقات شعر النسيب والغزل الحسي والعزى وقصيدة الخمرة.

دار النقاش في المحور التمهيدى الأول من الدراسة حول نشوء لفظة "الغواني" وارتباطها بذكر الشيب عند الأعشى، وكيف تطورت اللفظة فيما بعد إلى عبارة "صرع الغواني" التي ولدها الخليفة من بيتين لجريز ومسلم بن الوليد، وصارت لقباً عُرف به مسلم بن الوليد؛ ثم إنني استخرجت بألية التناص عبارة "صرع الأغاني"، واقتترحت أن تصبح هذه العبارة لقباً لأبي السائب الخزومي؛ ومع أن هذا المثال الأول لا ينطوي على السخرية التي اعتبرناها جوهرها في نظرية التناص، فهو لا يخلو من التحوير الطريف الذي يجعل العبارة المولدة تدخل في مفهوم التناص. وفي المحورين الثاني والثالث دار النقاش حول السخرية التناسية في سياقين واسعين هما سياق الحب العزى عند بشار، وسياق الخمرية عند أبي نواس، وأزعم، في التحليل

الأخير، أن الأمثلة المستظهرة تشير إلى أن التناص ليس مجرد تكرار واجترار ولا تحسين لاحق لخطاب سابق، بل آلية نقد ونقض إبداعى ساخر، وهو بهذا التصور آلية خطيرة فى توليد الثقافة والأدب والشعر.

هوامش:

- (١) محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري: استراتيجية التناص، (المركز الثقافي العربي: الدار البيضاء، ١٩٨٥م)، ص ١٢٢.
- (٢) تحليل الخطاب، ص ١٢٣.
- (٣) ابن منظور، لسان العرب (دار صادر: بيروت)، مجلد ١٥، ص ١٣٨.
- (٤) مطاع صفدى، ... موسوعة الشعر العربي (شركة خياط: بيروت، ١٩٧٤م)، مجلد ٢، ص ١٠٥ - ١٠٦.
- (٥) ديوان الأعشى (دار بيروت: بيروت، ١٩٨٠م)، ص ٥٤.
- (٦) ديوان الأعشى، ص ٨٠.
- (٧) الأخطل، شرح ديوان الأخطل، تحقيق. إيليا حاوى (دار الثقافة: بيروت، ١٩٦٨م)، ص ٣٨٥.
- (٨) جرير، شرح ديوان جرير، تحقيق. محمد الصاوى (منشورات دار مكتبة الحياة: بيروت)، ص ٥٩٥.
- (٩) مسلم بن الوليد، شرح ديوان صريع الفوانى، تحقيق. سامى الدعان، ط ٢، (دار المعارف: مصر، ١٩٧٠م)، ص ٤٣، والبيت من قصيدة طويلة مطلعها "أديرا على الراح لا تشربا قبلى..."
- (١٠) ابن المعتز، طبقات الشعراء، تحقيق. عبد الستار فراج، ط ٤، (دار المعارف: مصر)، ص ٢٣٥.
- (١١) الأصفهاني، الأغاني، ج ١، (مؤسسة عز الدين للطباعة والنشر: القاهرة)، ص ١٥٣-١٥٤.
- (١٢) بشار بن برد، ديوان بشار، شرح محمد الطاهر بن عاشور (مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر: القاهرة: ١٩٦٦م)، ص ٢١٤.
- (١٣) أبو نواس، خمريات أبو نواس، شرح على عطوى (دار الهلال: بيروت، ١٩٨٦م)، ص ١٠٣.
- (١٤) خمريات، ص ١٢٧.
- (١٥) خمريات، ص ٢٠٩.
- (١٦) خمريات، ص ٢١٧، ٢١٨.
- (١٧) لكى ندرك كيف يشبب أبو نواس بالخمرة ويحلها محل صاحبة، يكفى أن نلقى نظرة على عناوين قصائده الخمرية التى وضعها الناشر وأصاب فيها الفصل الدال على مضمون القصيدة مثل: سبتنى البابلية، ابنة العنب، بنات الكرم، شقيقة ووحى، بنت الكروم، الخمرة المحجوبة، بنت عثر، يهودية، الخمرة البابلية، زوجة الماء، الخمرة المروس، بنت الدسكرة، كرخية، الصهباء العذراء، صديقة الروح، خاطب الخمر، خلوت بالراح أناجيها.
- (١٨) خمريات، ص ٢٤٤.
- (١٩) خمريات، ص ٢٤٩.
- (٢٠) خمريات، ص ٢٥٠، حاشية شارح الديوان.
- (٢١) خمريات، ص ٣٤، والقصيدة طويلة تقع فى خمسة وعشرين بيتاً، أولها هذه الأبيات:

| | |
|----------------------------|------------------------|
| عفا الملى وأقوت الكذب | منى فالريدان فاللسبب |
| فالمسجد الجامع الروعة والد | دخين عفا فالصحن فالرحب |
| منازل قد عمرتها بنفا | حتى بدا فى عذاري الشهب |

الثقافة الشعبية والحدائق

المشاركون:

أحمد مرسى
حسن طلب
عبد الحميد حواس
علياء شكرى
محمد الجوهري
يسرى الجندي

ومن هيئة التحرير:

هدى وصفي
محمد الكردي
محمود نسيم

أعد النكوة للنشر:

نزار سمك

مساهمات من الخارج:

الأبداع والتراث الشعبي، وجهة نظر
علم الفولكلور:

محمد الجوهري

الشاطر على الزريق، تجربة

في المسرح الجماهيري

عبد الرحمن الشافعي



هدى وصفي:

نرحب بكم، ابتداءً، في مجلة فصول، لندير معكم حواراً حول محور العدد الذي نستكمل به مجموعة من المحاور بدانها بقواعد الأدب، ثم انتقلنا إلى تجليات الدين في الإبداع، والآن: الثقافة الشعبية والحداثة، هذه المحاور التي نرجو استكمالها بإذن الله في محاور قادمة، نسعى من خلالها إلى الفحص العلمي للعلاقات بين الظواهر الثقافية والأشكال الفنية، بمعنى أننا معنيون ببحث الصياغات والوظائف والكيفيات، وهكذا فسوف نبدأ معكم بتحديد منهجي لمفهوم الثقافة الشعبية وسياقها المعرفي وأشكالها الفاعلة وتجلياتها في أشكال الكتابة وفنون العرض الحديثة. وقيل أن أترك لكم المجال لحوار أتوقع - قياساً على التاريخ العلمي والوجود الفاعل لكم - أن يكون منتجاً لمعرفة علمية، قبل ذلك أود الإشارة إلى أننا اخترنا محور هذا العدد، وكذلك محاورنا الأخرى، عبر قراءة خاصة للحاضر الاجتماعي والثقافي المصري والعربي، فنحن نتخذ الواقع مرجعاً ونحن نعد موضوعات المجلة ومحاورها، ولذلك أود الإجابة المجمة عن أسئلة ضمنية قد تتبادر لديكم، أو لدى القارئ، حول لماذا الحداثة؟ ولماذا الثقافة الشعبية؟ بشكل مجمل، فإنني أرى أن الواقع الثقافي والاجتماعي الآن بحاجة إلى مراجعات نقدية ومساءلات فكرية، تكشف وتحلل أسباب التراجع والتفكك والانحسار للتيارات العقلانية والمؤسسات المدنية التي أنتجت تجربة النهضة على مدار عقدين. نريد مساءلة الحداثة العربية، ونريد مراجعة مكونات الجماعة سواء وصفناه بالجماعة الشعبية أو الجماعة القومية، وهل هي الآن - علمياً - مازالت محتفظة بمكونات الجماعة ومقوماتها، أم أن الاعتقاد أصبح بديلاً للمواطنة، والتسليم بديلاً للإقناع، والدمج القسري في كليات بديلاً عن التعدد والاختلاف وغير ذلك من تحولات ماثلة في ممارسات يومية وخطابات مهيمنة نعرفها جميعاً بالقطع. تلك إجابة مجملة، كما هو واضح، ولدى ملاحظة إضافية أذكرها لدلالاتها الهامة. لقد اكتشفنا على الانترنت أكثر من مليون ومئتي ألفاً من الموضوعات في اللغات الأجنبية عن الثقافة الشعبية والحداثة، في مقابل أقل من أربع مئة وثمانية عنواناً في اللغة العربية، وأيضاً أود هنا أن أشير إلى دأب اليونسكو والمنظمات العالمية على التركيز على الهوية والخصوصيات الثقافية. أدرك أنني استطردت قليلاً، ولذلك أقترح الدكتور الجوهري لنبدأ معه الحوار، استناداً إلى تخصصه العلمي الدقيق واشتغاله الطويل في مجال الدراسات الشعبية.

محمد الجوهري:

في الحقيقة لولا وجود عبد الحميد حواس وأحمد مرسى كنت أعتبر نفسي متطفلاً على هذه الندوة.. خاصة أنني أخشى رجال النقد وتحديدًا نقاد "فصول".. عموماً أنا حريص دائماً على أن أتكلم عن تخصصي مع أناس من خارج التخصص، فهذا هو الامتحان الحقيقي لقدرة الإنسان على التوصل، ولجود العلم الذي ندرسه.. هل من الممكن أن يصل إلى الآخرين أم لا؟.. سأبدأ بتوضيح إشكالية قد لا تكون واضحة في نقاط الندوة، وقد تكون أجدر بالدراسة، وربما أكون أنا أكثر قلقاً عليها بصفتي دارساً للثقافة الشعبية. هذا لا يمنع أنني سأبدأ بتعريف الثقافة الشعبية، حيث صفة الشعبية هي الأساس قبل الثقافة. لأن الثقافة معروفة لنا جميعاً.. وهي تعني إجمالاً المنجزات الحضارية للإنسان والأفكار (الأيديولوجيا) بمعنى الفكر والقيم والتقاليد والأشياء والمعادن هذه نظرة شاملة.. "global".. غير أن الأساس في الندوة هو صفة الشعبية.. وهنا سنختلف بعض الشيء لأن الشعبية الآن ومنذ أزمنة سابقة.. صفة محقرة.. فنحن عندما نصف سيدة أو رجلاً بصفة بلدي نقصد تحقيره. خاصة ونحن نلصق الشعبية بقطاعات دنيا من المجتمع.. فكلمة شعبية ليست كلمة بديهية عند كل الناس. من هو الشعبي؟ هذه القضية ليست فلسفية حتى لا نقف أمامها كثيراً. إنما سنأخذ الآن الرائج أو المنتشر لدى الأغلبية سواء كان ممارسة أو فهماً أو استجابة، بمعنى أنني أعرفه وأعرف دلالته وقد لا أمارسه.. أعرف الأغاني الشرقية ولكني لا أحبها. وأعرف أنها جزء من الوعي الخاص بي، وهناك من الباحثين من يضيف إليها ليس فقط الأشياء المتداولة وإنما عناصر ثقافية ميثية ليست في التداول ولكنها مؤثرة في الخلفية أو اللاوعي الجمعي.. يعني مثلاً أحفادي أو الأجيال الحالية لا يعرفون المعفريت أو

الغول ومثل هذه الأشياء.. ولكنها لو وردت لهم في القراءة أو في فيلم سوف يشرحها لهم أحد الكبار وستؤدى دورها في التواصل. ولكنها في حقيقة الأمر لم تعد جزءاً من ثقافة هؤلاء الأطفال أو هذا الجيل، وإن كانت جزءاً من الثقافة الشعبية المصرية. فالثقافة الشعبية المصرية مثلما ننظر إليها في تنوعها الاجتماعي ننظر إليها أيضاً في تنوعها التاريخي فهي طبقات متداخلة مع بعضها وليست طبقة واحدة متداولة وأخرى متعنية أو ميتة أى خارج التداول، الموضوع الذى يقلقنى هو مفهوم الحداثة أكثر من الثقافة الشعبية، فالحدائث مصطلح ومفهوم يسيطر تماماً فى النصف الأول من القرن العشرين وبدأ قبل ذلك بعقدين. وهى تجربة سمعت إلى تأكيد مفاهيم مثل العقل والعلم والديموقراطية وإضعاف التقاليد ومراجعة الدين ومراجعة الثوابت. واحترام الآخر والنقد الذاتى والثقة فالمجتمع الحديث قائم على الثقة. ومفهوم الثقة مهم جداً فى مقابل عدم الثقة - والانعكاسية أو نقد الذات أو تأمل الذات. والمراجعة فى مقابل المجازاة. ولكن الثقافة الشعبية مختلفة فى جوهرها عن ذلك، فهي قائمة على المجازاة وليس النقد، الثقافة الشعبية عندى هي أن أجاريك، بمعنى أننى لا أنخذ منك موقفاً، وأنه من الذوق أن أجاريك فيما تقوله عكس الانعكاسية والمكاشفة فى مقابل التعمية. والحداثة على المستوى السياسى تعنى الدولة القومية والديموقراطية والفردية إلخ.. هذا مفهوم حضارى نشأ فى الثقافة الغربية وهو تطوير للثقافة الغربية، ولكنه تحول إلى العالمية واكتسب أبعاداً عالمية. ولكن فى حقيقة الأمر ليس عندى أنا وهذه هي القضية التى أحرص عليها وأجلس هنا من أجلها. إن مفهوم الحداثة عندما وصل إلى العالم الثالث.. وصل إلينا فى صورة نظرية نقول إنها نظرية تحديث modernization theory وليس modernity أو modernism أى تحديث أو حديث.

إن كلمة modernization نفسها تعنى أن التكلم بنفسها تعنى (He is modern) والآخرين ليسوا كذلك (Not yet modern) ثم كيف أجمعكم "مورن".. الحكاية بسيطة جداً والطفل يفهمها.. أن تصبح مثلى، وتتخلى عن التراث الخاص بك والتقاليد وتأخذ عناصر الحداثة الغربية. هذه نظرية سيطرت على علم الاجتماع والفولكلور وعلى تخصصات كثيرة أخرى.

هذى وصلى:

معنى ذلك أنك ممن يرون أن الحداثة الغربية حداثة تابعة انطوت فى سياق الحداثة الغربية واتخذت منها مرجعية لها. وتلك نقطة خلافية كما تعلم، فهذا التصور المستند فى جوهره إلى ماكس فيبر الذى تساؤل لماذا لم يتجه التطور العلمى والفنى على طريق العقلنة وجهة أخرى غير أوروبا، إن وجود رابط داخلى بين الحداثة والعقلانية الغربية أمر مسلم به من فيبر. ولكنى ممن يرون وجود خصوصية لتجربة الحداثة العربية، ربما تكون مبتسرة أو مرتبكة خاصة فى علاقتها بالتراث والغرب.

ولكنها ليست تابعة أو شديدة، والسؤال هنا للدكتور الجوهري، مجدداً، لنستكمل معه تلك النقطة: هل هناك فى إطار علم الاجتماع نظريات معارضة للمركزية الغربية؟

محمد الجوهري:

هناك نظريات أخرى مقابلة، سيطرت فى فترات أخرى مثل الماركسية المضادة بطبيعتها والمقاومة، ونحن نتحدث هنا من خارج الأرضية الماركسية - نظريات مثل نظرية النمو اللامتكافئ. نظرية التبعية، نظرية النظام الرأسمالى العالمى. وكلها تقول إن المتخلف مختلف إما لأن هناك فارقاً فى النمو أو لأن هناك تبعية لمركز. أو هيمنة نظام رأسمالى غربى النشأة أصبح عالمياً وسيطر على الجميع.

هذه النظريات كانت نظريات ثورية تراهن على ثورة العالم الثالث ضد التبعية والتهميش إلخ.. ولكن هذه الثورات انتهت، ونظرية التحديث ثبت فشلها لأنها أخذت طابعاً شكلياً. أصبح مجرد توزيع الشورى أو البيرة على الناس فى أفريقيا هو التحديث.. يعنى أنك أصبحت "مورن".

الظاهرة التي أود التأكيد عليها هنا. أن الحداثة وعملية التحديث الثقافي سارتا عندنا في طريق معاكس، بمعنى أننا أخذنا مظاهر حديثة دعمنا بها تقاليدنا (أو تقليديتنا) ولدينا أشكال كثيرة تدل على ذلك. أخذنا وسائل حديثة كثيرة وأعدنا صياغتها، بحيث يمكننا أن نقول إن ما يحدث في العالم الثالث أو في مصر هو تحديث للتقاليد. بعض الزملاء يقول عنها القلدنة أو traditionalism أى أننا نصنع الحياة العصرية الحديثة، بالصيغة التقليدية، ونعرض التقاليد بصورة حديثة. والحداثة تقدمها بصورة تقليدية. ولدينا نماذج: فلدينا مشروع كبير نعمل فيه منذ سنتين اسمه "التراث والتغير" نبحث فيه كيف يستجيب التراث التقليدي أو الثقافة الشعبية للتغير. ولدينا بحوث في مجالات كثيرة ويمكن عرض نماذج منها: العمارة، الأزياء الشعبية، عادات الطعام، والاحتفالات الدينية، الطب الشعبي ومجالات أخرى كثيرة جدا من التكوين المجتمعي في مقابل التكوين الجماعاتي كما سماها أحد الزملاء. أى لازالت الجماعات بديلة للقبائل، ولكنها جماعات وليست مجتمعات محلية، بمعنى أنني عضو فيها بصفتي مواطنا، والمجتمع كله ينتمي إلى دولة. وبالتالي يتطور مفهوم الدولة ولا تصبح هي العدو كما ننظر إليها الآن. لأن مفهوم الدولة القومية عندنا لازال متأخرا، هذه مجالات تطبيقية يمكن أن نعرض نماذج منها، لاحقا. في هذا السياق، أرصد مفارقة دالة في تطور الحداثة الغربية، لقد ظهرت الآن اتجاهات ما بعد حداثة نقدت تجربة الحداثة وبشرت بنهايتها. المفارقة هنا أن بعض هذه الاتجاهات ما بعد الحداثي هي اتجاهات متناغمة أشد التناغم مع فكرة التراث عندنا. يعني كل الصرامة والقيود والتنظيم والأصولية، والدقة، الموضوعية كل هذه الأشياء الحداثية.. ما بعد الحداثة تطرح تصورا مغايرا: كل شخص مختلف، الواقع والناس والفرد والوعي.. طيب. أنني أرى شيئا خطيرا في الحقيقة.. ولقد أشرت إلى اليونسكو والحفاظ على التراث الشعبي وتطبيقاته في مصر إلخ.. يعني كل الهيئات الدولية تحافظ على التراث.. ولكن علام تحافظ بالضبط؟!.. إنهم يقولون إن الجماعة الشعبية هي التي تسجل تراثها لا المتخصصين المحترفين لأنهم يفرضون النماذج والأفكار الخاصة بهم.. وما حدث يترجم شيئا ما.. إنهم يريدون أن يتم عرض ماتم جمعه عليهم أولا، حتى يحددوا صلاحيته أى هل يوافقون على هذا أم لا؟ أى إنهم هم الذين يحددون هل هذا حقيقي وصادق أم لا. بالنسبة للثقافة الشعبية المفهوم والمصطلح. الثقافة هي أسلوب حياة، رؤية. ونحن نؤكد أولا أن مفهوم الثقافة بهذا المعنى يساير - وهذا يقربنا من الحداثة - يساير الدراسات الإنسانية المعاصرة في فهمها لمعنى ثقافة. هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى تجنبا للانحرافات التي تسببت فيها الرؤية القديمة أو التعريف القديم للثقافة باعتبارها مجموعة معينة من المعارف يحصلها الفرد، توجه سلوكه وتشكل مساراته الاجتماعية، هذا تعريف سريع ولكن بالنسبة لنا الثقافة هي نظرة للعالم والوجود تبنياها جماعة معينة. وبالتالي ينعكس هذا في أفكارها وقيمتها وطريقة تنظيمها للعلاقات بين الأفراد وبعضهم. ورؤيتها لتفاصيل الكون - الأنطولوجيا الخاصة بها. ثم يتجلى بشكل واضح لنا في التعبيرات الفنية في الفنون المختلفة.. أدباء، موسيقيها. في هذا الإطار نستطيع أن نفهم الثقافة ولكن أين الشعبية؟! الشعبية في تقديري تعني أن هناك جماعة بشرية معينة بينها قدر من التجانس، تتبنى وتنتج - بالضرورة - وتستهلك مجموعة من المعارف والتصورات والإبداعات. وبالتالي تصبح ما يمكن أن نسميه ثقافة فرعية للمعنى العام لمصطلح ثقافة. تنتمي لجماعة معينة وشعب معين. هذا يفرقها عن ثقافة نخبة، أو صفة خاصة من الناس يتلقون أنواعا من التعليم النظامي وفي النهاية تنتج عنه ثقافة تبنياها هذه الخاصة وتتمايز عن ثقافة الجماعة الشعبية.

هدى وصفي:

ولكن النخبة ليست منعزلة كلية عن مكونات الثقافة الشعبية، هناك اشتراك وتداخل واضحا، وليس هناك فواصل قطعية وأسوار تفصل النخبة عن الجماعة، هناك تمايزات قطعا، ولكن ليس إلى حد إدراج النخبة في مسار منفصل عن ثقافة الجماعة حتى لو كانت تقليدية كما وصفت، بعد هذه الإيضاحات الهامة للدكتور الجوهري، أقترح الانتقال إلى أحمد مرسى لي طرح منظوره الخاص للقضية.

أحمد مرسى:

سأبدأ من النقطة الخلافية الأخيرة. وفى تقديرى، هناك تداخل وتمازج كما قالت الدكتورة هدى بين ثقافة النخبة ومكونات الجماعة الشعبية. أقول ذلك منطلقاً من العمليات المباشرة والممارسات الواقعية، قد يحدث لأسباب منهجية وإجرائية أن تفصل بين الثقافتين ونترجمهما فى إطارين مختلفين. ولكن قطعاً على مستوى السلوك الفردى والجماعى والتفاعلات اليومية والعلاقات الاجتماعية، لا يمكن الفصل وإلا كان اجتراءً وإبتساراً. المشكلة هى أن التحليل العلمى للثقافتين غير مكتمل. ولذلك بقيت الكتلة من المفاهيم مشوشة، مثل مفهوم التعارض أو التناحر بينهما. والنظرة الدونية أو التعميمية لما هو شعبى بالنسبة إلى أطروحات ما بعد الحداثة التى يرى فيها الدكتور الجوهري قطعاً مع الحداثة وتعارضاً معها. فى الوقت الذى تقدم فيه تصورات إذا أخذناها دون تحليل للسياق الخاص بها، يمكن لهذه التصورات أن تقدم إطاراً فكرياً، تبريرياً، لكثير من الظواهر المتخلفة فى واقعنا، هذه النقطة أنا أختلف قليلاً معها، ففى رأى أنه ما بعد الحداثة ليست إبدالاً كاملاً لمنجزات الحداثة، ولكنها تقدم تصورات أكثر عمقا، وتعدداً، فعندما تنادى الحداثة بالعقلانية فإن ما بعد الحداثة تنبه إلى أن العقل ليس كل شئ، ولا تقول إنه ليس هناك عقل بشكل عام. وعندما نقول إن القضية الكبرى لم تعد هى التى تحرك. وإن النص ليس مركزياً إلى آخر كل هذه الأقوال. فهى تريد أن تنبه إلى غير المكتوب أو المسكوت عنه وهكذا. ما بعد الحداثة أوعى وأكثر رشداً من أن تقوم بعملية انتقاء ونقض. وبالتالي الاتجاهات العملية التى تفهم بشكل مبسّط وتطابق بين ما بعد الحداثة والفوضى واللاعقلانية هى اتجاهات تأخذ سطوح ما بعد الحداثة لا أعماقها، تلك نقطة، النقطة الثانية الهامة عدنى هى أن الدراسات الشعبية غدت كثيراً من الدراسات النقدية بمقاربات جديدة وروى جديدة ولفتت الانتباه لجوانب كانت مفتقدة من قبل فى الدراسات النقدية. إننى أزعج - وآمل ألا أكون مغالياً نتيجة التحيز - إن الاتجاه إلى المدرسة الثقافية ناتج من الدراسات الشعبية لأنها هى التى نهيت. إلى أن هناك بعداً فى الأعمال الإبداعية، هو البعد الثقافى الذى يجعلنا نفهم العمل بشكل أعمق. ومدرسة الاهتمام بالقارئ أعتقد أنها ناتجة من الدراسات الشعبية حول الجمهور. والدراسات حول العملية الإبداعية باعتبارها عملية أدائية، ناتج أيضاً من الدراسات الشعبية لبداً البيروقروماتس (العرض) وكذلك أقوال من نوع القول الشائع حول موت المؤلف، أعتقد أن ما صدر من الدراسات الشعبية ومناقشتها لمجهولية المؤلف كان مؤثراً وموجهاً، إذن العلاقات والإفادات أقوى من مجرد التبسيط تبسيط المسألة بأن الثقافة الشعبية ماضٍ متخلفٌ والحداثة وما بعدها وكل ما هو جديد أمر ليس كذلك.

بالنسبة للثقافة الشعبية الآن.. المشكلة أنه مع عمليات ما سُمى بـ"عمليات التحديث" التى تمت منذ القرن التاسع عشر ثم العشرين. كان هناك معنى خاصة من رفاعة الطهطاوى ومن وآله من المثقفين الوطنيين الذين كانوا يحاولون تأسيس ما أسميه بالثقافة الوطنية. أعلم أن هناك من الباحثين من يرون فى عمل رواد ازدواجية أو نزعة توفيقية. فى الواقع أن فى جهود هؤلاء لم تكن ازدواجية بقدر ما كانت محاولة لتوطين الذهنية الحديثة، وبالتالي سعى إلى نقل المجتمع ما هو أرقى وأكثر إنسانية بالمعنى الواسع.. هذه المحاولة فى خلق ثقافة وطنية، للأسف، لم تتم ولم تحدث بالشكل الصحى المفترض، فقد تمت عملية اختزال وإبدال وإجهاض. والناتج أنه صار هناك ما يمكن أن نسميه ثقافة جماهيرية.. ولا نقصد الجهاز وإنما نقصد ثقافة الحشود. ثقافة الجماهير العريضة، وكان هذا مهماً للدولة القائمة، حيث من الضرورى أن تستعين بهذا.. بخلق توجهات عريضة واسعة شاملة، وأعان فى هذا دخول الوسائط الحديثة بدءاً من الصحافة، الإذاعة، التلفزيون. ثم ما استجد بعد ذلك. كل هذا ساعد على خلق هذه الثقافة الحشودية أو الحشدية وتبنيها أن أصبح عندنا ما بين الثقافة الشعبية - التى انتقنا عليها - وثقافة النخبة، هذه الثقافة الجماهيرية أو الحشدية هذا هو ما يجرى الآن وهذا ما نستهجد. وهو يتكون أحياناً فى شكل ظواهر تبرز عليها النخبة نفسها. على الرغم من أنها ساعدت فى توليدها، مثل ظواهر شعبان عبد الرحيم، وغيره يمكن أن نعتبره مجرد عرض مثل الطغح الجلدى الذى يظهر أن هناك مشكلة داخل الجسم نفسه.

أصبح عندنا هذه الفئات من الثقافة.. الثقافة الشعبية. ثقافة الحشود التي تشيع الآن في الوسائط الحديثة. وهكذا فإنني - اتصالا مع الأفكار السابقة - أعتقد أن الالتفات إلى المآثر الشعبي كان جزءا أساسيا من فكر مرحلة الحداثة الأوروبية وإبداعها. وهو عنصر أساسي فيها. وهم بهذا الشكل أسهموا في لفت الانتباه إلى المآثر الشعبي. ثم التحول بهذا الاهتمام العام إلى أن صار علما. كل هذا بأثر التجربة الحداثية.. المدرسة الرومانتيكية مثلا من العناصر الأساسية فيها الانتباه إلى المآثر الشعبي سواء في الشعر أو حتى بدايات الرواية. كانت العودة إلى الأساطير ثم الانطلاق منها كموضوع رومانتيكي مسألة مطروحة بكثافة.

أنتنى أشير سريعا لهذا لكي ننفي من ذهننا التصور بأن هناك تعارضا أو تناقضا.. العكس هو الصحيح.. عندما يكون هناك فكر إيجابي منتج دائما يتعامل مع هذا. وبالتالي أتصور أن هذا تم أيضا في مصر مع بداية ما أشرت إليه من رواد الثقافة الوطنية. عندما نرى منجز رفاعة الطهطاوي على الرغم من أننا نتصور أنه ركز على مجرد نقل الفكر الفرنسي أو أساليب الحياة الأوربية وتشريعاتهم ونظرتهم للدولة والدساتير. واقع الأمر أنه من أوائل من تنبهوا إلى المجتمع الفرنسي وفي أول دروسه وهو في السنة الأولى في فرنسا كان من بين اثني عشر عملا قدمهم للامتحان. كان منهم على الأقل أربعة يتصلون بالميثولوجيا. واستخدم هو هذا المصطلح أو ما يشابهه حتى في ترجمة وقائع تليماك.

هذي وصفي:

هذه إطلاقات هامة على واقع الثقافة الشعبية والحداثة، ولكني أراك مغاليا قليلا في رصد تأثير الثقافة الشعبية على النقد الثقافي ونظريات موت المؤلف ونقد استجابة القارئ، فهذه تحولات في النظريات النقدية الحديثة مصدرها فلسفات واتجاهات نقدية وأبنية اجتماعية متداخلة ومركبة، ولا يمكن بتبسيط أن نخفزل المسألة عبر إحالتها إلى أثر الثقافة الشعبية، أما وقائع تليماك فلها سبب آخر.. كانت موضة في فرنسا وقتها والكل كان يقرأ تليماك وقد انقاد الطهطاوي إلى هذه الموضة.

أحمد مرسى:

هذا تفسير وأنا أحترمه ولكن نظرتي إلى مجمل عمله ومجمل الدور العظيم الذي أداه في هذا الجانب. أقول إنه ليس مجازاة ولا انسياقا وراء الموضة، بقدر ما هو تنبه لدور الأساطير. وكلامه النظري الواضح في تقديمه لتليماك يقول إننا ننظر إلى الأساطير اليونانية على أنها خرافات أي أشياء خارج الواقع. ولكن هذا لا ينفي أن ننظر فيها وأن نستوعب القيم الموجودة بها خاصة القيم الروحية والجمالية. والنص إذن يكشف عن وعي مبكر للقيمة الجمالية للأسطورة رغم إدراكه أنها مناقية للدين.. عودة إلى الموضوع الثقافة الشعبية، فأنا لا أرصدها باعتبارها مصدرا وحيدا للتطورات النقدية، ولكني لا أتجاهل أثرها ولا أهمشها، وفكرتي الأساسية هنا هي أن الثقافة الوطنية عندما تكون في حالة تقدم وتنجز دورها بالنسبة لمجتمعها، لابد أن تحقق المعادلة وهي تحاول أن ترقى بالوطن على المستوى المادي والتنظيمي والحقوقي. وأيضا من الناحية الفنية تنظر إلى أساطير الماضي وإلى عاداته وتقاليده نظرة جدلية تدمج ما هو إيجابي من الثقافة الشعبية في الثقافة الوطنية.

محمد الجوهري:

المسألة ليست دمج ما هو شعبي في بنية حداثية، وليست قفزا إلى ما بعد الحداثة لتجربا توفيقا بينها وبين الأفكار المستعدة من الدراسات الشعبية. فنحن لم نمر بالحداثة.. فهل نأخذ ما بعد الحداثة؟!.. ربما يصلح ذلك في المعدات والظواهر والأسلحة والتليفونات إلخ. ولكن هذا لا يصلح في الأفكار والمعتقدات.. لأن إدخال فكرة الانظام على شخص لم يعرف النظام هو جريمة ثقافية. إنني متحرج وأنا أقول هذا الكلام. لأن الثقافة الشعبية قائمة على أشياء مختلفة وهي تعكس أبنية متسلطة.. والدنيا منظمة، والكون مرتب ومستمر، وفقا لتنظيم تقليدي. وأبسط مثال هو المرأة.. صورة المرأة في التراث.. هل يمكن أن إنقلب بها مئة وثمانين درجة وأقول إن هذا هو الموضة الآن؟! الحقيقة ليست هكذا.. فحرق المراحل أمر بعيد الدلالة.. لأننا نبني على مجتمع

يعانى الناس فيه من الاعتداء على المال العام والفساد وكل الظواهر الرضية والمحسوبة أو تعيين الأقارب والوسائط. كل هذا خلل فى مبدأ المواطنة وحقوق المواطن والشفافية. فعندما أقول "الحمد لله.. هى الدنيا كده. والناس تحب بعضها.. وكل واحد يبحث عما يريحه"، فهنا أنا أهدم. أولا لأننى يجب أن أعطي الفرصة لهذه الحضارة أن تأخذ مرحلة النمو الحدائى. أما أن أجى بواحد من أفريقيا.. هيكل عظمى وأقول أنت لا تحتاج شيئا.. انظر إلى الرشاقة باعتبار أن الرشاقة حلوه.. أولا لابد أن يأكل ثم بعد ذلك نتحدث عن الرشاقة والدايت. إننى لا أخاف من هذا الكلام الذى أقوله - لأننى عشت طويلا مع أجنبى وتفاعلت معهم. ولا يجذبنى أبداً تعاطفه المصطنع مع الحيوان وهو يحتقر الإنسان.. وقد شهدت هذا الموقف بنفسى عندما وضعت كلبة صاحبة البيت فى مواجهة ابنتى. وعندما قلت لعل من لوث هذه الأرضية الكلبة وليس ابنتى، اعتبرت السيدة هذا إهانة شديدة لأنى ساويت بين ابنتى والكلبة!! ثم الكلام عن الحرية.. أية حرية؟ ولن هذه الحرية؟ دولة من؟ فى أى دولة نحن الآن؟ والدولة تعتبر نفسها هى والطامم القائم الذى يجتمع فى المجلس.. هى كل شئ.. والباقي هؤلاء المواطنون إذا تبقى شئ نعطيههم وإذا لم يتبقى خلاص.. لا تريد تعباً أو صداعاً فى الرأس!

إننى أقصد أن عدم اكتمال مرحلة الحدائى والتقدم أو نقد التراث أو مرحلة نقد التقاليد كلها نمر بها على الإطلاق، وتم إجهاضها على محكات كثيرة. كما إن عندنا هجمة أصولية دينية سلفية تزايدت على التراث.. قديما كانت الناس تحل مشكلتها. فعندما لا تستطيع أن تتم الزواج.. تعمل زواجا عرفيا.. الآن أدخلوا مسألة الحرام والحلال وأصبحنا نزايد على التقاليد.. أننى لا أستطيع أن أتوقف. ولا أكتفى بأن أقول إن الحدائى مضادة للثقافة التقليدية وبالتالي اتجاهات ما بعد الحدائى أفضل وهى متفقة مع التراث.. لأننى أعى أن الثقافة الشعبية بها مزايا ونقاط قوة تصلح كنقطة انطلاق لإصلاحات وتوجهات حدائية.. مثل التسامح.. الإنسان الشعبى والثقافة الشعبية متسامحة.. الحركات الأصولية المعاصرة المصنوعة تقتل التسامح. عندى فى الثقافة الشعبية الاعتدال فى كل شئ.. فى التدين، فى الأكل، فى الحزن، فى الضحك، أى إن التوازن والاعتدال هما سيدا الموقف فى الثقافة الشعبية.. والتطرف يفسد هذا التوازن.

هذى وصنى:

تلك إيضاحات هامة، تثير كثيرا من الإشكاليات الفكرية، لقد وضعت الثقافة مقابل الشعبية، واعتبرتها تشكل السلوك والممارسة الاجتماعية بينما الشعبية مرتبطة بها كإضافة. كما أنك تتحدث كما لو كانت الحدائى قد تمت ثم أجهضت، فهل يمكن اعتبار هذا التوصيف دقيقا. هناك تشابه واضح بين ما طرحته وما أثاره "عبد الله العروى" حول الثقافة الشعبية وكيف أنها الطبق الليت الذى يقدم للغرب.

محمد الجوهري:

يمكن أن أقرأ الحظ فى الجرنال من باب اللعب. وهناك من يقرأ الحظ لكى يبني عليه خطواته. لهذا كنا نهاجم عرض الحظ. لأنه عندما يدخل على ثقافة تقليدية يدعم الفكر الغيبى والصدق والحظ وهذه نقطة مهمة.. وهو أنه لا توجد ثقافة متخلقة، أو لا يوجد إنسان شعبى وآخر رسمى، ولكننا ذلك الرجل وإن اختلفت الدرجات. وكل المجتمعات شعبية وإن اختلفت الدرجات. كلنا نزرر الأولياء أنا وآخرون.. ولكن كل منا مختلف عن الآخر فى علاقته بالولى وفى مشارعنا وفى دور الولى فى حياتنا وفى لجوئنا إلى الولى للبت فى قضايا حياتية أو تافهة، للترويح أو الإيمان. ثقافتنا الشعبية تتيح فرصة لكل الناس أن تذهب للمولد.. سواء للولى أو الحمص، أو الفرجة، أو المسخرة، أو الشيثة. هناك متسع لكل هذا.. لأنها ثقافة معتدلة ومتسامحة ومتنوعة ومتوازنة.

لا أقصد ذلك بالطبع، فهناك تداخل كما اتفقنا بين ما هو شعبى ورسى ونخبوى، يحدث هذا على مستوى الأفراد وعلى مستوى الجماعات وكذلك المجتمعات. هذه عناصر متمازجة ومتفاوتة نسباً ودرجات، وتلك هى المسألة.

هدى وصلى:

نتنقل الآن إلى أحد السجدعين الذين شكلت تجربتهم استلهاها لثقافة الجماعة وأشكالها الفنية وخاصة السيرة وحكايات الشطار وفنون الفرجة. ننتقل إلى يسرى الجندى ليوضح لنا ملامح رحلته الطويلة والمعيقة.

يسرى الجندى:

ليست لدى إجابات قدر ما لدى من أسئلة، وأنا جئت إلى الندوة مثلما ذهبت إلى الكتابة لكي أتوصل إلى علامات الطريق، لقد بدأنا بمحاولة تحديد المفهوم والمصطلح والسياقات، ثم انتقلنا هكذا فجأة إلى الحداثة وما بعدها، وثنائية الثقافتين: الشعبية والرسمية، وهل هما منفصلان أم متداخلان، موضوعات مركبة لا يمكن التعامل معها بالقفز على سياقاتها.

إننى أعتقد أن تحديد المصطلح مهم.. رغم عدم تخصصي فى المصطلح.. لكن القضايا القادمة كلها أعتقد أنها مرهونة بدقة تحديد هذه المصطلحات والقضايا المثارة حالياً فيما يتعلق بالثقافة الشعبية مرهونة بهذه التعريفات، ومرهونة بأن نعرف بالفعل علاقة الثقافة الشعبية بالمصطلحات الأخرى بشكل محدد.. يعنى عندما نقول الثقافة الوطنية وأقول الثقافة الشعبية فى الوقت نفسه.. ما العلاقة بينهما؟ إننى أعرف أن الثقافة الشعبية لها بعد تاريخى.. والثقافة الوطنية هى جماع المحصلة القائمة الآن.. تمتزج فيها الجذور الثقافية لنا بالتفاعلات التى تتم مع العصر ومع الآخر.. ولكن التحديدات ظلت غائبة فلم تصلنى تفرقة واضحة بين المفاهيم وأرى أن هناك نوعاً ما من التداخل.

محمد الجوهري:

الثقافة الرسمية تنتقل عن طريق القنوات الرسمية فى المجتمع بدءاً من المدارس والجامعات.

يسرى الجندى:

هذه ليست ثقافة ولكننا توجهات دولة، وتلك قنوات رسمية، والمساءلة ماذا تنقل لنا ؟

محمد الجوهري:

نتنقل لنا ثقافة المجتمع كلها المعترف بها، أى الثقافة التى ارتضاها المجتمع. نحن نتحدث عن الدولة القومية التى أصبح لديها مؤسسة تعليمية تعلمك التاريخ بالشكل الذى تريدك أن تعرفه.

يسرى الجندى:

أكرر، هذه توجهات دولة؟

محمد الجوهري:

وأنا أقول المجتمع ولكنه أخذ شكلاً مقنناً.. المجتمع فى شكله المقنن أداته الدولة. وهو لا يبدأ من التعليم فقط ولكن يصل إلى تعليم المهنة نفسها ممارسة وقواعد، ثم يصل إلى وسائل الإعلام. لأن وسائل الإعلام قناة من قنوات الثقافة الرسمية وليست التقليدية. إلا إذا كانت تبث ثقافة شعبية مثل القنوات المحلية، وهذه عليها تحفظات، لأنها ترجح وتغلب وتنحاز للثقافة بيئة معينة أو منطقة معينة على حساب مناطق أخرى وثقافة بيئية أخرى.. إنما ثقافة شعبية كما تمارس فى الواقع أو كما تتم فى الواقع وهى تنقلها، فهذه ثقافة شعبية ولكن منقولة عبر الوسائل الرسمية أو وسائل التوجيه والتنشئة الاجتماعية.

يسرى الجندى:

الوسائل الرسمية يمكن أن تتعارض مع الثقافة الوطنية فى لحظة كما يمكن أن تتعارض مع الثقافة الشعبية فى لحظة أخرى.

محمد الجوهري:

نعم، التعارض هنا صحيح.

يسرى الجندى:

إذن أنا محتاج إلى الفصل تماماً.. لأن قضية الثقافة الرسمية توجه دولة قد يتعارض مع الثقافة الوطنية ويتعارض معى ومع غيرى ويتعارض مع الثقافة الشعبية.. إذن دخول هذا الطرف فى الموضوع دخول لا محل له.

محمد الجوهري:

كيف وأنا أقدم فى التلفزيون ثقافة شعبية ؟

يسرى الجندى:

ومن الذى قال إن التلفزيون يعبر عن الثقافة الوطنية أو المصرية أو الشعبية؟

محمد الجوهري:

إنها متداخلة فى الواقع ويجب ألا نفصل، فعندما تريد الثقافة الرسمية التقرب من الناس تزيد جرعة الدين وعندما تريد أن تكون محلية تزيد جرعة الثقافة الشعبية فى القنوات المحلية.. أنها عملية متداخلة.. أما أن تكون الدولة غير المجتمع، فلا، الدولة هى المجتمع ولكنها الشكل المثقن للمجتمع، الشكل الرسمى والمعترف به.

محمود نسيم:

الدكتور الجوهري ربما يقصد أدوات النظام فى تكريس قيم معينة.

محمد الكردى:

نعم لأن الدولة ممكن فى ظروف معينة تستخدم الثقافة الشعبية وتوظفها بطريقة تخدم أغراضها وهذه هى النقطة التى آزاد الدكتور الجوهري أن يصل إليها.. ولكن هل أدخل مفهوما آخر؟ لقد رأيت أن الجانب التاريخي مهم جدا وخصوصا إذا أخذنا فى الاعتبار تطور الثقافة الشعبية فى الغرب أيضا لإيجاد نوع من نقاط مقارنة. غابت فى هذه المناقشات فكرة الشفاهية أو مفهوميها. الثقافات الشعبية بدأت فى صورة شفاهية. أى أن الموروث الشعبى كان شفاهيا وجمعيا فى الوقت نفسه. وهذا ما نراه فى كتابات السيرة والملاحم، أى إن هذه الكتابات أو هذه الأدوات كانت فى البداية جمعية تتوارث شفاهيا ولا يمنع ذلك من قيام بعض المؤلفين مثل هوميروس أو بالنسبة للتراث الشعبى عندما تم تدوينه بشكل أو آخر. ولكن كان يوجد دائما نوع من الأزواجية بين ثقافة عامة شعبية وبين ثقافة النخبة أو الصفة. والثقافة الشعبية قد تبدأ وتكون فى البداية كمرحلة أولية ولكن هذا لا يتعارض مع وجود ثقافة للصفة فى تاريخ الغرب، الثقافة الشعبية كانت مزدهرة وغير مقبولة من النخبة حتى فيما اعتقد إلى بدايات ظهور الدولة القومية، وبرزت فى ألمانيا بوجه خاص، إذا التفتنا إلى مصطلح الفولكلور أى ثقافة الشعب. وبالنسبة لتجربة ألمانيا أنتم تعرفون أن ألمانيا كانت دولة مقسمة حتى نهاية القرن التاسع عشر وكان المثقفون الألمان يريدون أن يعطوا خصوصية أو هوية لوطنهم. مقارنة بالحضارة الكلاسيكية التى برعت فيها فرنسا بوجه خاص وانجلترا أيضا. لذلك اهتموا بالفولك جايس" أى التعبير عن روح الشعب. وأعتقد أن الحركة الرومانسية كانت عودة للعصور الوسطى؟ لماذا العصور الوسطى، لأنها تمثل الثقافة الشعبية التى سوف تضيف عليها بعد ذلك الثقافة اللاتينية واليونانية أى الثقافة الكلاسيكية. هذا المفهوم ضرورى لأن الثقافة الشعبية ربما أخذت طابع الخصوصية القومية. أى أن هذا ما يمثل الخصوصية القومية. بالطبع الثقافة هنا - أى الثقافة المكتوبة - ليس معنى ذلك أنها تتعارض مع الثقافة الشعبية.. بل ممكن أن الثقافة العالمية تأخذ من الثقافة الشعبية عناصر ومفاهيم وقيمات وموضوعات وتصوغها بشكل آخر. وأعتقد أن موضوع علاقة الثقافة الشعبية فى مصر أيضا بالنسبة لمجئ تيار الحداثة مع بدايات القرن التاسع عشر. أن الثقافة الشعبية مثلث بالنسبة لعملية التطوير والتحديث التى بدأت بصورة، ربما متداخلة متسارعة مع حكم إسماعيل باشا. بدت الثقافة الشعبية كأنها عقبة فى سبيل تطوير وإنشاء عقلية حديثة. عقلية تتلائم مع جلب المؤسسات والمفاهيم والنظم من العالم الغربى. هنا حدث نوع من الصراع بين الموروث وبين المستجلب أو عملية التحديث التى تحدث عنها الدكتور الجوهري وأنا لازلت أذكر أن ألف ليلة وليلة لم تكن محبذة

ولم يلتفت لنشرها في بداية القرن العشرين ثم اكتشف قيمتها الغرب وبدأنا نأخذها في الاعتبار بعده وكانت أول دراسة علمية هي دراسة د. سهر القلماوى.

هدى وصفي:

الغرب اكتشفها من القرن الثامن عشر واستفاد منها كل الروائيين.

محمد الكردى:

أعرف أن أنطوان جالون أول من ترجم ألف ليلة وليلة عام ١٧٠٤ ولكن أقول الالتفات أو إعطاء أهمية للثقافة الشعبية.

عبد الحميد حواس:

نقطة نظام.. طالما سندخل في مسائل تاريخية اقترح أن نترك الجانب التاريخي لأنه ملئ بالتفاصيل المثيرة للخلاف.. يعنى.. كنا قد بدأنا في رصد مقومات المنتج الشعبي ونحن عندما أجئنا مسألة الشفاهية والجمعية؛ لأنها من المقومات. كنا سننتقل من المصطلح والمفهوم إلى مقومات المنتج الشعبي لأن هذا هو ما يهمننا في الدرس النقدي.

محمد الكردى:

المسألة فقط أنكم استخدمتم مفاهيم معظمها قادمة من الغرب مثل الثقافة الجماهيرية.. ومصطلح الثقافة الوطنية وهو مصطلح ملتبس يجب أن ندقق فيه.. المهم عندي هو أن الثقافة الشعبية كما سبق القول تمثل رؤية خاصة للجمهور العام وهي موروثية وجمعية ولم تأخذ طابع التأسيس النظري، فهي تلقائية أيضا لأنها تعبر عن روح الشعب كما يقول الألمان. وفكرة الرؤية هذه أيضا هي فكرة المائنة أى كلها مفاهيم نشأت في قلب الرومانسية.

المهم في تاريخنا المصرى في بدايات القرن العشرين كانت هناك مقاومة للذات لأن المثقفين كانوا يريدون تطوير العقلية المصرية. وكانوا يعتبرون أن نشر ألف ليلة وليلة يمثل عقبة في سبيل تحديث العقلية المصرية. ولكن عندما بدأ الغرب يمجّد ويدرس هذه الثقافة الشعبية حتى المصرية أو العربية الإسلامية دراسة علمية بدأنا نحن نلتفت إليها. وهذه سمة من سمات ثقافتنا. إن وعينا بأنفسنا لاحق للوعي الغربى بنا وهذه حقيقة ألسها عبر التاريخ. نشأت الحداثة لظروف تاريخية معينة أخذناها.. انتقلنا إلى ما بعد الحداثة التى تمثل فى الغرب تطورا مرحليا تابعا لمبدأ 'عدائية وبالتالي لا يمكن جلبها أو نقلها إلى الوطن العربى نقلا ميكانيكيا وإلا كنا كمن يأخذ من ا نرب مجموعة من المفاهيم ويستهلكها بطريقة غير مدروسة. ما بعد الحداثة هذا تيار يقوم على فكر يكمل ما انتهت إليه الحداثة. نهاية الميتافيزيقا، نهاية التاريخ، نقد فكرة المصدر والأساس. هذه أشياء لا يمكن أن تصل إلينا هكذا أو تسقط علينا من السماء. بل لابد أن نؤسس فكرا نابعا من السياق التاريخي الذى نمر به وإلا أصبحنا مجرد مقلدين للغرب.

هدى وصفي:

لأن النقطة الأولى نقطة خلافية وأخذت وقتا طويلا. وإن كنا في كلامنا تعرضنا للسباقات ربما بشكل أقل من المفاهيم والمصطلحات. ونحن لسنا مطالبين بأن نتحاور بترتيب النقاط ولكني أود الانتقال إلى مصادر الثقافة الشعبية. الأساطير والسيرة والمعتقدات والأدب الشفاهي. والدكتور الكردى أشار إلى أننا أغفلنا الشفاهية. أعتقد أننا هنا نستطيع أن نتحدث عنها، سنبدأ بالأساطير لأنها مختلفة عن المعتقدات الدينية.

أحمد مرسى:

سوف أستند إلى كلام الدكتور الجوهري واعتبره الخلفية المرجعية التى سأتحرّك عليها، لأنه قدم فرصة واسعة وعريضة للقضية والمشاكل الصادرة عنها ولكى أستجيب لتوجيه د. هدى في قلقها الراغب في قدر من التحديد حول المفاهيم بوصفها نوعا من التقسيم والتصنيف قد يساعد في هذا تقديم رؤيتي الخاصة بعد تجربة العمر. لقد جئت حقيقة وفي ذهني تصور أو مفهوم واضح للثقافة الشعبية لا يختلف كثيرا عما تحدث فيه الزملاء. ولكن المشكلة - وأنا أتفق مع حفظ الألقاب - مع صديقي محمد الجوهري - أن المشكلة ليست الثقافة الشعبية ولكن الحداثة. نحن

نضع تياراً يمكن أن يعقبه تيار آخر كما حدث.. الحداثة وما بعد الحداثة.. ورغم أنه سينشأ ما بعد الحداثة أو هي في طريقها لأن تتشكل ولكن الثقافة الشعبية ستظل. وإن هناك ثقافة شعبية في مقابل ثقافة أخرى يمكن أن نسميها ثقافة الخاصة، الثقافة الرسمية.

المشكلة أن الذين تبنوا الحداثة في الغرب أو الذين تأثروا نحن بهم حين نقلنا المفهوم كانوا هم ما يسمون في مصطلحاتنا بالنخب أو الصفوة. واستطاعوا بهذه العلاقة الجدلية مع ثقافتهم الشعبية أن يحدثوا نوعاً من التناغم في الحركة، بحيث يمكن لهذه المفاهيم الجديدة، وهي ليست بالمناسبة غربية أو بعيدة عن الثقافات الشعبية في كل المجتمعات الإنسانية. فإذا تحدثنا عن العقل وإعمال العقل، فلا أظن أن هناك ثقافات شعبية تهدر العقل. وإذا تحدثنا عن قيمة العلم، فلا أظن أيضاً بشكل أو آخر أن هناك ثقافة شعبية تهدر قيمة العلم. وسوف أضرب أمثلة من ثقافتى أنا وليس من الألمان. الرجل البسيط يقول لك: العلم نور. قد يكون هذا المفهوم يختلف عن المفهوم الذى يرتبط عندك بالعلم. ولكنه يطرح مفهوم العلم بشكل عام. وأظن أن - على الأقل في الثقافة الشعبية التى أعرفها - حرص المصريين على تعليم أولادهم الذى لازال يشكل نوعاً من الفوقيا والهلل القيم، داخل فى هذا الإطار. فكرة الآخر، كل القيم التى يمكن أن تتبناها الحداثة. نقد الذات. لن يخترع أحد شئ من فراغ.. إنما المسألة أن هذه النخبة عندما تتصدى للتغيير أو القيادة، هناك علاقة جدلية بينها وبين الكتلة التى نسميها بالشعب حيث يمكن أن تؤثر وتتأثر وهكذا. نحن لم يحدث عندنا هذا لأننى لا أستطيع أن أقفل أخلاقاً، ومن البديهي أن نضع هذا فى إطاره التاريخي الاجتماعي. بمعنى أنه غير منفصل عن الثورة الصناعية، غير منفصل عن عصر النهضة، عن تحول المجتمع من الإقطاع إلى الرأسمالية وكثير من التحولات. هذه التحولات أحدثت ثورات على المستوى السادى وعلى مستوى حركة المجتمعات وعلى مستوى التفكير. نحن لأسباب أخرى لا علاقة لها بالثقافة الشعبية ولكن لها علاقة بتوجه النخبة ذاتها - لم نستطع أن نوجد هذه اللحمة مع من يمثلون هذه الثقافة الشعبية ولذلك يظل هناك هذا الانفصال إذا قلنا إن ثقافة النخبة أو النخبة فى الغرب كانت تحتقر الطبقات الدنيا وغيره. هذا لم يستمر لفترة طويلة بدليل وكما أشار الدكتور الكردى فى كلامه التاريخي، وكما نعرف جميعاً، عندما يتم الكلام عن دولة قومية وحس وطني لا يمكن أن تهدر النخبة الناس، بل لعلها اتجهت إلى الناس، لأنهم الأساس الذى تتكون على أساسه الدولة القومية. وهنا حدث التحول. ولكن فى مجتمعاتنا نحن ظلت النخبة فى وادٍ وظل الناس فى وادٍ وأزعم أنهم مازلوا كذلك. وهكذا، على الرغم مما يقال عن ثورة الاتصال والقرية الكونية.

فى الشارع تسير أحدث سيارة أنتجتها مصانع العالم إلى جانب الكارو، إلى جانب التيريسكل، إلى جانب الوتيسكل الذى يبعث دخاناً يعمي ويفسد جميع الصور إلى جانب من يدفع عجلة، كل هذا يمشى جنباً إلى جنب.. والمشكلة هنا أن هذا يبدو من ناحية الظاهر متناغماً وطبيعياً، لا يوجد لدينا ولم يحدث غربة للذات ولا نقد للماضى. هي جهود فردية يظهر فرد ويدعو إلى فكرة ويظل ينادى بها حتى يبح صوته فيجتمع حوله خمسة أشخاص ثم بعد ذلك لأسباب أو أخرى قد ينفص من كان حوله وينتهى الأمر.. لا توجد مدرسة، لا يوجد تيار عام يستطيع أن يتحاور مع تيار آخر، بل المسألة أنه لا بد وأن يكون جانب على صواب وآخر على خطأ. فيما يخص الأساطير.. هناك تعريفات للأساطير بقدر ما توجد تعريفات للثقافة ولكن قد يسهل الأمر تصور بسيط للأسطورة يتمثل فى أنها كانت تمثل فى مرحلة من المراحل. دين المجتمعات قبل الأديان السماوية. وأيضاً العلم بمفهوم ذلك الوقت هو الذى أنتج الأساطير. لأنها بها جانباً طقسياً وهناك جانب سلوكي تفسيري يفسر الظواهر ويحاول أن يفهمها.

هدى وصفي:

أنا لا أقصد تعريف الأساطير بقدر ما أقصد راهنية الأساطير بالنسبة للحداثة.

أحمد مرسى:

لا يوجد إنسان لا يحمل بين جنباته أو فى عقله أو سلوكه بقايا من هذه الأساطير أو المسير أو المعتقدات، المسألة هي.. هل تشكل هذه البقايا سلوكاً وعقلاً للجماعة تدخل فى الجانب

الذاتي أو أنها تصبح من قبيل الأشياء التي تخفف وقع الحياة وصرامة العقلانية وقسوتها الشديدة. لأن الإنسان لا يستطيع أن يزعم لنفسه أنه قادر على كل شيء أو يفهم كل شيء. الإنسان يحتاج إلى مهرب. وقد يكون هذا المهرب في بعض الأحيان أن أقرأ الحظ في وقت من الأوقات. لكنها لا تشكل معتقدا يؤثر على سلوكي اليومي، بمعنى أن أقرأ في الحظ ستقابل اليوم عدوا يكرهك، فلا أخرج من المنزل حتى لا أقابل هذا العدو.

ولكن لا بد أن نفهم أن هذه الجوانب لا نسميها خرافية. ولكن هي أساس العلم. هي في النهاية كانت الأساس الذي قام عليه العلم بعد ذلك. وهناك خط يربط بين العلم والخرافة ولكن لكل منهما طريقة.

هدى وصفي:

أريد أن أوضح الإطار الذي نتحدث فيه. ما الذي يظل في الوعي الجمعي كشكل من أشكال السيطرة على العقل في سلوكه اليومي من خلال بعض بقايا الأساطير التي نسميها أحيانا النماذج الأولى، وأقصد أشياء على مستوى مصادر الثقافة الشعبية التي لا زالت تحتفظ بجذوتها المشتعلة. مكونة نماذج عليا ومشكلة مصادر علوية وجمعية من السلوك. ما هي الأساطير والسيرة التي تبتقت وتجانست مع ما بعد الحداثة؟

أحمد مرسى:

الأساطير فقدت وظيفتها.. لأننا لا نستطيع أن نقول إننا نعيش الآن عصر الأسطورة. ولا المجتمعات الحديثة قادرة على خلق أسطورة بالمعنى العلمي للأسطورة. لقد فقدت الأسطورة وظيفتها. ولكن تسربت بقايا وعناصر من الأسطورة وظلت تعيش في وجدان الإنسان إلى الآن ومن الجميل أنها كانت مصدر كثير من جوانب الإلهام والإبداع الفني عند كل الشعوب وما تزال وستظل لأنها مجال ثري.

محمد الكردى:

بالنسبة للأساطير والمعتقدات الشعبية.. أعتقد أن هناك شقين. الأول منهما: أن هذه المعتقدات الموروثة قد تشكل عقبة أمام تحديث المجتمع. وهنا الجانب السلبي. فكيف نقاوم السلبيات، هذا شق. ولكن يمكنك أيضا توظيفها توظيفا أدبيا أو إبداعيا أو فنيا بحيث تؤكد على بعض القيم التي ذكر بعضها الدكتور الجوهري مثل التسامح، التوازن، الاعتدال. سننظر إلى التجربة اليابانية. لقد حدثت نفسها ولكنها لم تقطع جذورها بالتراث.. أهم شيء أو أهم موروث من التراث هو الروح الجماعية في العمل. هذه سمة في المجتمع الياباني وكانت سمة مهمة في تحديث المجتمع.

محمد الجوهري:

هذا التوضيح الذي ذكرته يجب أن نرد عليه. الحقيقة أن الأساطير والسير والأدب الشعبي وأنواعا أخرى كثيرة من الأنواع الأدبية الشعبية، بعضها فقد وظائفه جزئيا وبعضها اتخذ لنفسه وظائف جديدة، وبعضها ترسب. بحيث أن واحدا مثل يسرى الجندى يمكن أن يخاطبه ويحدثه داخليا ويوظفه ويحركه من خلال أعماله الفنية. أى أنه رصيد.. هو الجزء الكامن. أى خارج الاستخدام أو التداول. هذه الأنواع قادرة دائما على أن تلهم الأدب وتؤثر فيه وتثريه وأنا لا أعتقد أنها تثير قضية خاصة مع الحداثة. لأنه إذا كنا على مستوى الإبداع الفني فهي تعامل في كل حالة في ضوء العمل الفني الذي استفاد منها ولا تحاكم في ذاتها. لأنه من وجهة نظر أى دين، الأسطورة التي تتحدث عن خلق الكون باطلة وفاسدة ومنتهية. فهي لا تحاكم على أساس معيار ديني أو قانوني وإنما تحاكم في ضوء العمل الفني الذي تستلهم منه. ولكن ليس على نفس مستوى المعتقدات، لأن المعتقدات؛ هي البواعث "الخلقية" الأساس الذي ينطلق منه السلوك. أنا أنصرف هكذا لأني مؤمن بكذا. وعندما يكون المعتقد فاسدا في ذاته ومع ذلك يستخدم وعلى نطاق واسع؛ تصبح محاكمته حديثا ممكنة لأنه مضاد للحداثة، لأن الحظ في مقابل العمل، الصدقة مقابل القاعدة والقانون، الحاضر في مقابل الغائب، العلم في مقابل الخرافة، لدينا ملايين

المعتقدات التي تقال وتنفذ بشكل يومي، وهي نفسها تمثل أساسا للسلوك الاجتماعي، فهناك أشياء وسلوكيات نسلكها أو نقولها لمنع الحسد مثلا منقولة لنا من الأم وإجدات ولدفع الشيطان أو الحاسد لايد وأن نرد بعض الكلمات. إنها أشياء تجدد وتمارس يوميا وهي ملتصقة ومعوقة للقيم الحديثة. والتعامل معها أدبيا وفنيا مشكلة أكثر (Problematic) ويتطلب مساءلة من نوع مختلف عن الأنواع الأدبية.

هدى وصفي:

سيدفعنا هذا لأن نسأل الأستاذ يسرى الجندى طالما أن الدكتور الجوهري وضع المسألة في شكل إشكالي. استخدامك للسيرة ماذا كان دافعه؟ وهل فعلا ما قاله الدكتور الجوهري ينطبق على علاقتك بالسيرة أي هل كانت علاقتك بالسيرة علاقة إشكالية؟

يسرى الجندى:

في حدود خبرتي وتجربتي سأحدث عن السيرة فقط.. أنا كنت أرجو أن أكون مؤهلا للخوض في القضايا الأولى لأنها تشغلني وليس لدى إجابات واضحة حتى الآن خاصة مع المصطلح. ولكن فيما يتعلق بتجربتي مع المسرح وتعاملتي مع السيرة الشعبية، أتصور أن هذا الاهتمام بالتراث الشعبي واكب النهضة القومية بشكل عام وبالتالي هناك جيل يجب أن تتوقف عنده باحترام، وأعني رواد مسرح الخمسينيات والستينيات الذي قالوا إن التراث أحد اللامح الخاصة بالهوية القومية وأحد الجوانب الأساسية لأية ثقافة وطنية وتعاملوا معه على هذا الأساس. وبدأ فعلا عدد من الكتاب الاهتمام بهذا التراث من هذه الزاوية. وأنا كنت واحدا من الكتاب الذين يمثلون هذا الامتداد لهؤلاء الكتاب الكبار. وإن كان أضيف لي في تجربة السنوات الأخيرة اهتمام آخر.. هو ما جد من نزوع لسيطرة الثقافة الواحدة وما يهدد الثقافة الوطنية على وجه العموم. بدأ ذلك يستدعي الاهتمام بالذات كإحدى تجليات الثقافة الوطنية التي يجب أن نحافظ عليها، سواء بالحفاظ الأكاديمي أو التوثيق إلى آخر كل الاجتهادات العالمية. أو بدخول طرف فاعل في الإبداع. وهذا بعد آخر لا يبتعد كثيرا عن الهدف الأول لمسألة الاهتمام بالذات. لقد تعاملت مع أشكال من التراث، ولكن اجتهادي الأساسي كان مع السير.. لقد رأيت في السير أنها تحتاج إبداعا إلى إلقاء الضوء عليها بقوة وإلى موقف نقدي إبداعي منها. لأنها تنطوي على قضايا قديمة جديدة وتنطوي أحيانا على قضايا شديدة الإلحاح من وجهة نظر نقدية.. يعني أنه عندما أجد نفسي كمواطن مصري يتأمل تاريخه فيجد أن دور الفرد في التاريخ المصري ملفت للنظر وخطر وما زال استعداده وتداعياته تمس الواقع والمستقبل لهذا الشعب. أول ما يلفت نظرك أن ذلك متجمد بشدة في السير الشعبية؛ فهي تجسيد لنزوع جماعي يعلق كل أمانيه وإحباطاته على الفرد، ويظل الفرد المخلص هو المحور، وأنا أتفق مع ما قيل بأننا مشتركون جميعا في هذا التراث وكامن بداخلنا بدرجة أو أخرى، موجود في تشكيل عقلا مهما اختلفت تكويناتنا الثقافية وارتقت، هو عنصر مشترك بيننا جميعا.

رأيت أن هذه القضية التي افترض أنها متغلغلة في عقل الجماعة تستحق فعلا الاجتهاد من خلال موقف نقدي إبداعي من هذه السيرة. وبالتالي كانت قضية الفرد والجماعة شاغلي في معظم ما كتبت من أعمال سواء على المستوى التاريخي أو الواقعي، أو على مستوى الفعل الدرامي وتساءلت ماذا يمكن أن يترتب على ذلك. هذه باختصار علاقتي بالسيرة. أما بالنسبة للحداثة، فالحداثة هنا واردة بالضرورة في الاستلهام، لأننا عندما ننظر إلى السيرة الشعبية سنجد أن لها شكلها الإبداعي الذي أفرزته الجماعة وأعني الراوي الشعبي.. الراوي الشعبي ظل إلى وقت قريب موجودا ولازال في بعض الأماكن.. وبالنسبة كان لدى هذا الراوي هامش للإبداع لأن السيرة كائن حي.. والاستلهام يكتسب ملامح إضافية، وإضافات، واجتهادات على مر العصور، أي أن كل عصر يضيف على السيرة جزءا منه، تماما مثلما تختلف السيرة جغرافيا من المغرب العربي إلى الشام، ودخل مصر: في بحري أو الجنوب. وهذه مؤشرات لمرونة هذا الإبداع الجمالي التي اكتسبها طوال التاريخ. واعتبرت أن هذا الاستلهام هو بشكل ما امتدادا لهذا المنحى ولكن دخل فيه ما نتحدث عنه. بالنسبة للحداثة والمسرح وتفاعلا معه؛ على امتداد الفكرة التي دخل فيها إلى

وقت قريب نسبيا أفزج اجتهدات تجمع ما بين الخصوصية والتميز وما تستطيع أن تستفيد به. وهذا من وجهة نظري مفهوم الحداثة في الثقافة الوطنية بشكل عام.

فالثقافة الوطنية تقاس حيويتها بقدرتها على أن تحتفظ بأساسها وأصولها وأن تتفاعل بنديّة مع الآخر. ولذلك عندما أنظر إلى تجربتي وتجربة أساتذة قبلي في مجال التعامل مع الذات نجد أننا لم نستع أن نستعين باجتهدات غربية ولا يجب المكابرة في ذلك. وإذا كان الدكتور يوسف إدريس تصور أن فكرة مسرح السامر هي فكرة مصرية خالصة أو عربية خالصة فقد ثبت خطأ هذا الافتراض نفسه لأنه لم ينبج في إطاره سوى الفرافير ولم يتبع ذلك امتداد للتجربة. لأنه افترض فرضية متعسفة، لأن المسرح داخل فيه الكوميديا ديلاوتي وأصول الصنعة الدرامية التي وضعها الغرب ويجب أن نسلّم بها والفرافير نفسها ليست سامرا.

بالنسبة للحداثة المسرحية سواء من حيث اجتهداتي أو اجتهدات من جاءوا بعدي الذين اعتبرهم الأكثر قربا من هذه اللحظة واقترابا مما يحدث في الخارج. كانت تجاربهم أكثر جرأة ولكنها ليست صائبة. لأن بعضها كان يجانبه الصواب خاصة في إثارة تجربة الآخر، وبعضهم نجح في الاحتفاظ بوعيه الخاص بترائه وأن يتفاعل مع الأشكال الغربية الأخرى. وهنا أريد أن أقول: برغم تعدد المحاور كنت أرجو أن أضيف هذا المحور. لأن قضية الثقافة الشعبية والحداثة مرتبطة بقضية ملحة الآن وهي ما يتهدد الثقافات الوطنية بشكل عام. من جانب قوة عاتية تريد أن تفرض ثقافتها على العالم كله - حتى العالم الغربي - يضح منها. فرنسا التي تعتبر حصنا في الثقافة الغربية باعتبارها أحد الأعمدة الأساسية فيها، فرنسا أصابها الهلع على نفسها من اتفاقية الجات فيما يخص المصنف الفني، حيث فتحت اتفاقية الجات الباب على اتساعه أمام القادر والمهيمن أي: الثقافة الأمريكية. إن الثقافة الأمريكية أصبحت تهدد أعنى معاقل الثقافة الغربية فما بالنا بأهم مهددة في كينونتها أمام ما يحدث.

هدي وصلي:

تعليقا على أطروحات يسري الهامة، ألاحظ أنك تعتبر الثقافة الوطنية والشعبية كتلة واحدة كما لو كانت كتلة صماء. كل الثقافات لا يوجد بها ثقافة خالصة، ليس هناك ثقافة لم تمر بظاهرة التفاعل مع الثقافات الأخرى من بداية التاريخ. حتى الأساطير تبدأ من البداية نفسها كلها متشابهة اليونانية مع الفرعونية، كل الثقافات أخذت من بعضها. عندما تعود مثلا إلى طه حسين فهو يقول إن ثقافتنا لا بد وأن تكون متوسطة. لأن اليونان أخذت من الفرعونية، وبالتالي فمن حقه أن يعتبر الثقافة اليونانية والرومانية ثقافته الشخصية وعبر عن ذلك في اعتقاده بأن الأم هي الحضارة الفرعونية. وبالتالي عندما نأخذ من الحضارة شيئا فهذا أمر طبيعي. إن الاعتقاد باستمرار أن لدينا شيئا مهددا يعطلنا. إن الثقافة كائن حي بها مساحات تأخذ وتعطي. ومعروف مثلا أن فرقر إدريس هو شكل من أشكال تطوير الشخصية الإيطالية "ارلوكينو" القديمة وهكذا - الشكل أن نشعر دائما بأننا مهددون، الغرب يعتقد أن من حقه أن يأخذ، تبينا ابن رشد، وابن سينا، ليس لديهم حدود في تبني الآخر وجعله جزءا من ثقافتهم والاستفادة مما يستطيع هذا الآخر أن يضيفه لهم.

يسري الجندى:

أشرت إلى نقطة هامة. لقد قلت إن أهم ما يميز الثقافة الوطنية قدرتها على التفاعل. وأنا أتساءل الثقافة الوطنية ما هي؟ هي جماع لتجربة امتدت من الفراعنة مروراً بالفترة القبطية، الإسلامية دخولا إلى العصر الحديث. كل هذا في إطار تفاعلات لا تنفي وجود أصول ولكن الشكل أن الأصول هي المستهدفة. الموقف الآن بخلاف كل ما فات في التاريخ. نحن أمام ثقافة السهل البسيط النفعي وهذه هي الثقافة الأمريكية التي تهدد ثقافة الحضارات الأخرى. إن الحضارات تتمازج وتتفاعل، هذه حقيقة. ولكن أخطر ما يحدث الآن أن أمريكا ثقافة ضحلة غير إنسانية وبرجماتية بالدرجة الأولى وهذا يهدد مكتسبات عظيمة حققتها القيم الإنسانية على امتداد حضارات متواليّة. الأمر مختلف الآن وأنا مملك في أن فكرة الهوية فكرة مرنة وتنمو ولا يمكن قولبتها مثل الذات الشعبية فهي أيضا كائن حي.

هدى وصفي:

هذا صحيح، الثقافات متحولة دون أن يعنى ذلك فقدها لهويتها، لكن الهوية اختبار دائم ورهان على القادم، وليست انمزالا فى صيغ موروثه، وهذا، أود الانتقال إلى علياء شكرى وعبد الحميد حواس، ليعلقا على النقاط المثارة.

علياء شكرى:

بحكم تخصصي وانتعائي لإبداعات ونتائج الثقافة الشعبية، أرى أنها تستوعب كل ما هو موجود على الساحة وتبرمجها وفقا لطبيعة الموقف. وهذا ما أريد أن أكّد عليه، فالإنسان نفسه فى موقف معين يمكن أن يتصرف تصرفا عقلانيا وفى موقف آخر يتصرف تصرفا أبعد ما يكون عن العقلانية، هذه المساحة تزيد أو تقل حسبما تقدمه الثقافة الرسمية من فوائد: بمعنى الإنسان وحتى الفلاح فيه جانب نفسي إلى درجة كبيرة فوق ما يتخيل البشر. يعنى المفاهيم الرومانسية الخالصة ومثل هذا كله موجود. ولكن فى لحظة اتخاذ القرار يأخذ من الثقافة الشعبية أو من الرسمية ويصبح سلوكه وفقا لطبيعة الموقف الموضوع فيه ويستفيد به بقدر أو آخر.

يحضرنى هنا فى ضوء ما قاله د. محمد الجوهري أنه من الممكن أن يكون إنسان عقلانيا جدا ولكن يمكن - مثلا - فى ليلة فرحه أن يرفض الدخول إلى حجرة رقم ١٣ فى الفندق على الرغم من أنه متعلم. الإنسان عندما يدخل على عالم جديد وموقف جديد يكون حذرا واثقا والعالم الجديد حياة مستقبلية فيها خوف وحذر، فيلجأ إلى المعتقدات والتراث الشعبى حماية له من العالم الذى لا يعرفه أو يخاف منه. وهذا موجود فى عادات الزواج والموت وغيره من العادات. وهناك دراسات عملية تؤكد هذه المعانى. أن كل إنسان يحمل فى ثناياه، جانبا خياليا أسطوريا وجانبا واقعيا. فإن الإنسان بشكل عام يأخذ من كل ثقافة ما يحقق له حاجة أساسية يحتاجها. وبالرغم من أنه يعبر عبارات لا علاقة لها بالواقع، إلا أنه عندما يملك سلوكا ما يعبر تعبيرات تبرر ما يفعله لصالحه. وهذا يعطينا أملا كبيرا لأنه إذا كان كل إنسان يبحث عن مصلحته فمن الممكن أن يأخذ من كل الثقافات، فليس من المقول أن نمنعه أن يأخذ من ثقافة معينة ونضع له حدا فاصلا ونقول له خذ من هنا ولا تأخذ من هنا. إن الثقافة مسامية كما قالت الدكتورة هدى تتشرب من الثقافات الأخرى. وتأخذ فى الوقت المناسب ما تحتاج إليه. وإذا طورنا الثقافة الرسمية بما يحقق حاجة الإنسان البسيط فإنه يمكن أن يترك الخرافة ويلجأ إلى العلاج الطبى الرسمى. إذا قمنا له ما يعطيه الصحة البدنية والقوة وما إلى ذلك. فى الحقيقة ليس بأيدينا أن نمنع ونمنح.

عبد الحميد حواس:

سأستند فى تعقيبى على نص محدد، لكى لا أنطلق من أفكار عامة أو مجملّة، النص هو سيرة بنى هلال، الذى لا آراه خلافا للشائع - نصا واحدا، بل هو متعدد، إن رؤية الجماعات والقرى القاطنة فى الشرق للسيرة، غير رؤية الغرب. وخاصة فى تصورهم لنسبهم، لانتماهم القبلى القديم. فكما نعرف سيرة بنى هلال فإن أحد مناطق النزاع فيها دائما ما بين أبو زيد الهلالي ودياب. رغم أنهما من القبيلة نفسها ولكن كلا منهما من بطن مختلفة. ولكن هناك تصورا نتج عن هذا الأجيال التالية من مردى السيرة أن بعض هذه الجماعات ينتمى أصلا إلى دياب أى زغبية كما يسمون. وجماعات أخرى تنتمى إلى بنى دريد أى نسب أبو زيد والسلطان حسن. الناتج أن هذه الجماعة تتعصب لدياب وهو يبارز أبا زيد فلا يسلم الراوى بأن دياب ينهزم أمام أبى زيد، وبالتالي لا بد وأن يتم حل الصراع بأن يخرج دياب سالما من الأسر. وعند الجماعة الأخرى الشئ نفسه وهناك جماعة ذات أصل عربى فى الجزائر يعتبر دياب هو بطلها لا أبو زيد. وأبو زيد شخصية ثانوية. باختصار النص يتغير شكلا وموضوعا وطبقة دون إطالة، نقصد أن أصحاب الثقافة الشعبية أنفسهم هم المنتجون والمستهلكون لهذه النصوص والإبداعات الشعبية فى حالة تغير وتبديل دائمين. ومن هنا القضية المطروحة حول المثقفين بدءا من القرن التاسع عشر أو أوائل العشرين. عندنا نموذج المسرح بل وأكثر من ذلك عندنا السينما وهى نوع غربى خالص يعكس المسرح الذى يمكن القول بتجاوز ما إن لدينا ظواهر وأشكالا مسرحية. أما السينما فلا يمكن ذلك.

أنا أزعج أن هناك ما يمكن تسميته عملية توطين وليس جلبا أو استعارة بمعنى أنني أضج نبذة جديدة ببدى. والتوطن بمعنى الانتماء للثقافة الوطنية. لذلك أستخدم اصطلاح ثقافة وطنية وهى عملية جديدة ومقصودة - أقصد عملية التوطن - وهى عكس التصور الذى شاع عن مسألة الجلب حتى مارون نقاش فإن من أوائل محاولاته هى ترجمة موليير إلى جانب تعامله مع ألف ليلة وليلة وتقديمه لهارون الرشيد وأبو الحسن الفضل، وغير ذلك.

هدى وصفي:

حتى البخيل لمولير والتي تؤرخ بها بداية المسرح على الطريقة الغربية والتي كتبها سنة ١٨٤٧ حتى هذا البخيل كان بها شكل من أشكال التصرف مثل كسر التفاعل الدرامي في النص. بمعنى أنها تعتبر مسرحية "متولفة" وكذلك فعل عثمان جلال ولو لم يقل إنه حول النصوص الفرنسية إلى عربية ما كنا نستطيع أن نكتشف ذلك. وهنا أقول إنه يحدث نوع ليس توطينا ولكن كما قلت في دراسة سابقة لى عن عثمان جلال يحدث تحويل للموتيفة أى ألبها ثوبا شرقيا.

محمد الكردى:

تحدثت الدكتورة هدى الآن عن التوطن والأستاذ يسرى تحدث عن الدور أو المرونة في التراث وجمعه بين عناصر مختلفة خصوصا في الثقافة الشعبية. أعتقد أن هذا يتفق مع بنية عقلية أسميها عقلية توافقية وهذا استلهم من دراسات جورج لوكاتش. على أساس أن الاختلاف بين الملحمة والتي تعتبر جزءا أساسيا من الثقافة الشعبية، بها مهادة بين البطل والواقع عكس الرؤيا المأساوية التي بها قطعة. البطل يقطع علاقته بالوجود ويرفضه تماما.. هنا تحدث قطعة جذرية بينما في الثقافة الشعبية هناك عقلية توافقية، بمعنى أن الشعب عبر الخلق الخيالي يحاول أن يهدئ الواقع أو يتجاوز المآسى والمشاكل التي تحدث وتشكل الواقع العقلي. أى إنها نوع من الهروب عن طريق الخيال للتجاوز أو السيطرة على الواقع ولكن بشكل خيالي وليس واقعي.

هدى وصفي:

وعلى مستوى المسرح أضيف إلى ما قاله الدكتور الكردى علاقة المسرح بالميلودراما. سبب شعبية الميلودراما أنها دائما تنصير للضحية في النهاية كنوع من الاستجابة الشعبية، فالخير والشر يتصارعا ولكن لابد وأن ينتصر الخير وتكسب الضحية. وهذا هو سر الطلب على المسرح الميلودرامي أو على المسلسلات الميلودرامية. الميل إلى الميلودرامية هدفه إنقاذ الضحية وهو استجابة لرغبة المتلقي للانتصار للضعيف.

عبد الحميد حواس:

سأقول شيئا مختلفا. أنا لا أعرف لماذا تمت مقارنة أدخلتنا في منطقة أخرى. ولكن بمناسبة الحس التراجييدي والحس الميلودرامي.. مثلا في سيرة بني هلال لو تأملنا الروايات المختلفة حول الزناتي خليفة - في حدود ما أعلمه - نكتشف أننا أمام تخليق لبطل تراجييدي، لأنه يشعر تماما بمأساة دولته وأن هناك خيانة.. كل الأشياء تنهار ولا نصير له وأن قدره محسوم، وهذا موقف متكرر. القضية إذن ماذا تنمي؟ إنك لم تترك الثقافة الشعبية تنمو نموها الطبيعي كما حدث في النموذج الغربي، لأنه كان حرا وهو الذى يفعل وبالتالي نمت أشياء بحرية. الشكل هنا أننا ننمي ونحن معاقون ومحسورون لأسباب كثيرة. ولقد كان هناك إمكانيات لتولد شخصيات تراجييدية من الأدب الشعبي نفسه.. بطل قدره محسوم ورأى نبوءات عن قتله، ومع ذلك يواجه مصيره الأخير. نصل إلى مسألة المصادر والحدائث، مشكلة الثقافة الوطنية أنها دائما معاقة ومحجوزة ومحاصرة ولا تنمو نموها الصحى الطبيعي. ولكنها كانت تتولد وتنمو وتولد أشكالا كثيرة مما نتحدث عنه.. ومن هنا فإننى أرى أنه حدث في المسرح وتمت عملية التنمية والقضية أنه ومع كل هؤلاء الرواد ومهما تصورنا عن فكرة الجلب. أرى العكس، أى: أنه كان يخلق نموذجا وطنيا خاصا لكى ينمو، وحدثت التوقيفات والإعاقات. إلى أن أتى جيل أكثر حماسة لمحاولة التغيير. ومن هنا إشارة الأستاذ يسرى الجندى إلى يوسف إدريس، يوسف إدريس، بصرف النظر عن نجاح نموذج النرافير أو عدم نجاحه أو إمكانية استمراره هذه ليست مشكلة، ما طرحه يوسف بالنسبة

للشكل المسرحي أن القيمة الكبرى - فى رأى - والتي كانت لابد وأن تبرز فى منجز يوسف إدريس هو كسر وهم أن النموذج الغربى المتعلق بالعلية الإيطالية هو المسرح بآلف ولام التعريف. وحصره فى هذا النموذج - ولو رجعنا إلى جوهر الفعل المسرحى فإن أمامنا إمكانية لتخليق أشكال أخرى، هذه هى إضافة يوسف إدريس الحقيقية التي كان من الممكن أن تحدث تثويرا بصرف النظر عن كلامه حول خلق شكل مصرى.

يسرى الجندى:

ولكن تحديد هدفه فى التجربة كان واضحا.. إنك تستخلص معنى وهذا وارد، ولكن ما قاله يوسف إدريس شخصا عن السامر أنه يقدم شكلا مسرحيا خالما.

عبد الحميد حواس:

على أى الأحوال نصل من هذا إلى قضية الحداثة خاصة مع التهديد الذى اتفهمه وأقدره. وتحدث عنه الأستاذ يسرى الذى لا أعتبر حديثه ضد التفاعل الحضارى يا دكتور هدى. ولكن نحن أمام نقلة جديدة فى الفصل الثقافى على المستوى العالمى، نحن أمام هيمنة اقتصادية وسياسية لها وجه وأداة سياسية هى العولمة. نحن أمام عملية جديدة، وليست مجرد التناقص أو الحوار الحضارى، فنحن أمام عملية هيمنة وسيطرة ذات بعد سياسى واقتصادى، والثقافى هنا وجه من الوجوه.

هدى وصفى:

كان هذا هو الوضع أيام الاستعمار أيضا، أريد أن أقول أننا دخلنا القرن الواحد والعشرين دون مفاتيح وكأننا فى دوامة ولهذا نشعر بالدوار ونعتقد أننا سنكتسح وهو أمر يعود إلى جعلنا بهذه اللحظة. لقد تجاوزنا نابليون ومدافعه وتجاوزنا البرتغال فى القرن السادس عشر تجاوزنا كل ذلك. والمشكلة فى الوضع الحالى. مع بداية التحديث فى عصر محمد على كان ثمة برنامج تحديث وتصور وإطار. وفى القرن العشرين كنا مستعمرين وكان هناك إطار ومحاولة للتخلص من الاستعمار. فى هذا القرن الجديد لا نعلم شيئا. كأننا فى دوار لا نملك تكنولوجيا ولا نملك أدوات الساعة لأننا تعرضنا للقهر من الاستعمار فى الجزائر والهند. هناك ضراوة فى السيطرة على الشعوب وقهرها. وقد أثرت بشكل فادح على النمو الاجتماعى والثقافى .

عبد الحميد حواس:

أكمل فكرتى... مع عملية العولمة هناك نقلة جديدة غير الفترة السابقة سواء فترة الاستعمار المباشر أو غير المباشر وغير الامبراطورية الرومانية أو العربية. نحن أمام نقلة جديدة تماما فى عملية هيمنة لتوحيد نمط واحد.. عالم ماك كما يقولون.. نحن أمام العولمة الجديدة كظاهرة تمثل نقلة مغايرة فى المعرفة الإنسانية والنوع الإنسانى. هذه العولمة جزء من آلياتها وهذا ما أريد تأكيده. جزء من المحاور التي تعمل عليها هو تأكيد الخصوصية الثقافية، الإنحاح على الفولكلور وأهميته والعناية به. والعمل الأساسى الآن فى الهيئات الدولية مثل اليونسكو هو الحفاظ على هذا التراث والحض عليه وعمل جوائز دولية للمحافظة عليه - يصل الأمر إلى أنه الآن يجرى مشروع يتم كل عامين لعمل جوائز للحفاظ على هويات ثقافية منها مجموعة مكونة من ثلاثين فردا معزولين فى جبل حافظوا على لهجة خاصة بهم وانقرضت من باقى البلاد وحصلوا على جائزة. إذن الحض على فكرة الخصوصية بهذا المعنى لا يفرحنا كثيرا لأن هذا ليس معناه الاهتمام بالثقافة الشعبية. إنها تعمل على محور الخصوصية وفكرة الاختلاف هذا خط تعمل عليه العولمة وهو خط التفريق، والبحث عن المتمايز بدعوى الخصوصية والتمايز وحفظ الهوية.

يعمل معه فى نفس الوقت محور آخر هو محور التنمية العالمى - برغم التناقض بين التنمية والهويات الصغيرة - وهذا ظاهر جدا فى جيل الشباب الحالى. لو تأملنا الأمر سنجد أن الاثنين يلتقيان استراتيجيا مع بعضهما. هذا التقسيم الشديد وتأكيد التمايز يجعلنى أسهل فى التعامل معى ثقافيا وأكثر هشاشة.. فلفة ثلاثين فردا لن تصمد أمام لغة دولية يتم فرضها الآن والكل يشتكى حتى الفرنسيون من الانجليزية الأمريكية.. فى التحليل الأخير كيف تصمد

الجماعات الصغيرة والثقافات الصغيرة أمام الانجليزية الأمريكية؟ عودة إلى موضوع الثقافة الشعبية والحداثة.. الموقف - إذن - صراعى ويحتاج إلى تخطيط وإع.

حسن طلب:

لدى تعقيب صغير على الفكرة المطروحة، لأنى توجست خيفة كما يقولون أن يكون هناك امتزاج للثقافة بالسياسة وهو امتزاج يضر بالفكرة المطروحة. التخوف طبعاً من الهيمنة والعملة وكل هذه الأشكال يمكن أن يفهم فى بعد سياسى. ولكن أظن أن التخوف من الناحية الثقافية وخاصة على الشخصية الوطنية بما هى شخصية تمثلها ثقافة جماهيرية معينة لا يؤكد التاريخ. فالتاريخ لا يذكر لنا شاهداً أو أحداً - كما أعلم - على أن هناك خطر تبيد ثقافة أو اقتحام ثقافة أو تغيير ثقافة أو تمطيها وتجميدها بالقوة. بالعكس التاريخ يقدم أمثلة مضادة، يقدم أمثلة عن أن الشعوب يمكن أن تكون قوية عسكرية، يمكن أن تهزم الآخرين وتستعمرهم ومع ذلك تنهزم ثقافياً أمام هذه الشعوب التى استعمرتها. إذن البالغة فى الخوف على الثقافة الوطنية من العملة يمكن أن نشعر به فى السياسة أكثر منه فى الثقافة.. إذا كانت فكرة التفقيت التى تكلمنا عنها والدكتور عبد الحميد تكلم عنها.. حسناً إذا كانت هذه نفسها أول ما تضر ستضر أمريكا نفسها، فكلنا يعلم أنها مكونة من ثقافات وجنسيات وديانات مختلفة ومتعددة. إذا أضرت هذه الفكرة أحداً فسوف تضر أمريكا بالضرورة. ولكن أنا أخاف من أمريكا سياسياً لأنها تريد أن تسيطر على هذه البلاد وتريد البترول وتريد دولا تابعة لها ومن هنا أفهم خطر العملة. أما الخطر من العملة على الثقافة يمكن أن يكون من التكنولوجيا بشكل عام. التكنولوجيا فى أجيالها الجديدة الأخيرة تشكل نوعاً من الثقافة.. وإذا حصرناه فى الفن.. فإنه يبعد الإنسان عن إنسانيته، عن أعماق ما فيه، عن جوهره الإنسانى. وهذا هو السؤال الفلسفى الذى يطرحه من يتخوفون من التكنولوجيا. ويتكلمون عن أن هذه الآلة التى أنتجها الإنسان وكان سيداً لها، الآن يوشك أن يكون عبداً لها. إنه يتنازل عن أشياء من صميم تكوينه الإنسانى ليلبى مطالب الآلة ويخضع لها ولنظمها التى وضعها بنفسه.. وهذا خصم من رصيده الإبداعي، وهذا هو التخوف الذى أخاف منه.

عبد الحميد حواس:

لكن على مستوى المواطن المصرى والعربى؟

حسن طلب:

على مستوى المواطن العربى أخاف على الثقافة الوطنية من أصول ثقافتنا نحن. أريد أن أقول كلمة صغيرة عن الأفلام الغربية والأغاني السريعة والفيديو كليب، هل أخاف من هذا أكثر أم من الكتب الموجودة على الأرصفة التى يشتريها أشياء الأميين والتى تعالج بالقرآن بعد أن حوله البعض إلى كتاب طب. أو التى تقول إن الفن حرام إننى أخاف من هذا أكثر، مع أن هذا لم يأت من الغرب - بالعكس أننى أنظر إلى ما يأتى من الغرب الآن بطريقة برجماتية، أرى الأشياء الجديدة القادمة من الغرب أحسن، كما لو كانت ستحد بعض الشئ من هذا التطرف الذى أخاف منه أكثر.. لماذا؟ لأننى قوى ثقافياً.. أنا لا أخاف من الغرب بمعنى أن أصولي أبعد من هذا.. عندما نتكلم عن الثقافة وأصولها الشعبية. سنجد من يقول لنا ما قبل الإسلام جاهلية.. ولكنى أقول أصولي باعتباري مصرياً أبعد من هذا، وأنا قوى بهذا المعنى.. مسرح؟ عندي مسرح من أيام أبيدوس. والشعر عندي، والدين أنا أصل كل الأديان. الاسكندر عبد آمون واليونان أخذت ألهمت.

عبد الحميد حواس:

وهل نحن نتحدث اللغة الفرغونية؟

حسن طلب:

اللغة ليست مهمة.. وهل نتحدث سويسرا لغة واحدة؟ إنها تتحدث ثلاث لغات.

هدى وصفى:

أحب أن أقول إن هناك نقطة تعانى منها أمريكا الآن، فى الخمسينات كانوا يتحدثون عن أمريكا بوصفها بوتقة انصهرت فيها كل الأجناس والثقافات وامتزجت فيها كل العناصر

والجذور.. اليوم أمريكا اكتشفت أن هذا لم يحدث وهناك تأكيد على انتماء كل جماعة عرقية إلى أصولها وهذا هو السبب في وجود مئات من الطوائف والجماعات الدينية الصغيرة المتفرقة في أمريكا التي يمكن أن تشكل إرهابا داخليا، الثقافات التي أثرت إليه على المستوى العالمي موجود - أيضا - في أمريكا.

حسن طلب:

أريد أن أقول إن الذي يسمع الأغاني الصاخبة والفيديو كليب ويصبح تافها ثقافيا يمكن إصلاحه أكثر من الذي يرتدى جلابية وبقايا.

يسرى الجندی:

الخطر واحد والاثنتان بمثابة شقى الرحى

حسن طلب:

لا. فالأول تقول له أنت تافه فيحاولك. أما الثاني يريد أن يقتل. إنه لا يتحاور. التافه يمكن التحاور معه أما الثاني فلديه أمر من السماء. الأول أمره بسيط إنه يقتل وي طرح نفسه بوصفه ثقافة جديدة.. يقول لك: أنت ثقافتك قديمة. وتستطيع أن تناقشه أما الثاني فهو فوق النقاش وهذه هي الكارثة. وهذا هو ما أخاف منه على الثقافة الوطنية .. تحويل الخرافة إلى كلمة إلهية.

يسرى الجندی:

إنهم يلعبون على هذا التناقض ورهانهم على أن العالم سيكون بحيرة أمريكية، والزعم بأن الجانب الثقافي ليس أساسا في المسألة غير صحيح. مثال بسيط: الشارع العربي الآن ميت سياسيا رغم أن العالم ينهض للدفاع عن الطفل العراقي والراة العراقية ونحن لا نتحرك. وفلسطين انتهت عمليا رغم الضجيج الإعلامي. كل هذا تداعيات فعلية. والعلاقة بين الثقافة والسياسة واضحة وهم يفهمون ذلك جيدا. هو يستطيع أن يقهرك عندما يسطع كل ما كان بارزا في عقلك أو جذرا ي جذرك إلى الأرض. فكلما كنت معلقا في الهواء سهل اجتثاثك حتى فرنسا - كما ذكرت سابقا - تتخوف من الخطر القادم.

هدى وصلى:

المسألة تجارية. فرنسا تدافع عن الفيلم الفرنسي في مقابل الفيلم الأمريكي. لأنها غير قادرة على صناعة سينما مثل أمريكا تستطيع المنافسة في تسويق الفيلم. الفيلم الأمريكي أصبح تجاهله الآن مشكلة لأنه موجود بكثافة، وقد أخذ البعض على مهرجاننا السينمائي الأخير تجاهل الفيلم الأمريكي. وعموما فرنسا طرح مختلف وقياس لا يجب الوقوف أمامه لأن فرنسا أمام المعجز الألماني تتحدث بصوت أوروبا وهناك تفاوض فرنسي وتلك عقدة فرنسية لا علاقة لنا بها .

حسن طلب:

أريد أن أطرح سؤالا صغيرا يوضح موقفى. مثلا خطر مصادرة ألف ليلة وليلة تلتقياه بشكل مباشر من؟ ألم يأت من الأصوليين هنا ومن الثقافة الغيبية الموجودة هنا بالرغم من أن ألف ليلة جزء من تراثنا وشخصيتنا وثقافتنا.

يسرى الجندی:

الفرق إننا لا نواجه الموقف.. لو كنا واجهنا الموقف ولو كان هناك مساحة عريضة من الشعب على درجة الوعي نفسها التي كانت موجودة مثلا في مطلع الستينيات ما حدث ذلك. إنك تحارب بمفردك ما بين مساحة عريضة انقلبت معايرها وما بين جبهة ثانية متخلفة وسلفية

حسن طلب:

إننى أحارب من أجل هذا الوعي بالتحديد حتى يظهر ويستطيع المقاومة.

هدى وصلى:

مفالة كبيرة أنه كان هناك قاعدة في الستينيات، كانت توجد نخبة قطاعا، ولكن الذى صنع وهج الستينيات وتفاعلاتها تلك المجموعة التى تشكلت قبل الستينيات ووجدت تعليما ومجانية فحدث نوع من الوعى ولكن لم يحدث الشئ المهم وأنى محو أمية حقيقى.

يسرى الجندى:

إلى جانب النخب التى تشكلت فى الستينيات، كما أشرت، أضيف غياب الديمقراطية وقهر الدولة وأحاديتها.

هدى وصلى:

لا أريد التداخل الآن مع طبيعة الأنظمة المهيمنة، فتلك نقطة مختلفة قد نعود إليها فى محاور أخرى.

محمود نسيم:

لدى تعقيب مؤجل على كلام الأستاذ يسرى الذى تحدث عن تجربته بإجمال وتواضع لأن الأستاذ يسرى تعامل مع السيرة الشعبية بنصين أنا أعتبرها أساسيين فى تجربة المسرح المصرى. وفى النصين قام بعمل مساءلة للسيرة وليس فقط استلهاها السيرة. فهناك فى عنقرة تسأل حول مشكلة الخلاص الفردى تعامل معه وقوضه داخليا، أما فى الهلالية فهو لم يهتم نهائيا بماذا تقول السيرة، ولكن مع كيفيات السيرة. هذان النصان فى تجربة المسرح مهمان. لأن ما قيل ذلك كان يتم التعامل مع السيرة من قبل كتاب المسرح باعتبارها مضمونا أو محتوى أو فكرة أو غيره مثل الفريدفرج، ولكن محمود دياب تعامل مع التجسيد العملى لدعوة يوسف إدريس بأن قدم السامر الشعبى فى ليالى الحصاد والهلاليات. فقد جسد السامر الشعبى فعلا وإن كان من خلال مفاهيم مجردة بعض الشئ. أما الأستاذ يسرى فقد تعامل بشكل جدلى متميز مع هذه المادة. وفى كلامه عن تجربته قصر الأمر على الاستلهاه وتجربته ليس عنوانها الاستلهاه ولكن عنوانها التحوار والمساءلة أكثر، وهذا يقربنى من الكلام عن حسن طلب الذى اعتبره الوجه الثانى فى التعامل مع اللغة. لقد ظهر حسن فى إطار تجربة جيل مختلفة تماما.. التجربة الشعرية بالكامل غير تجربة المسرح لأن الحداثة المسرحية استلهمت التراث أو تعاملت مع التراث باعتباره مكونا أساسيا فى بناء الحداثة المسرحية. الحداثة الشعرية لم تفعل ذلك وتعاملت مع الغرب أى أن مصادر تيار التجربة الحداثى فى الشعر كانت مصادر غربية..

هدى وصلى:

الحداثة المسرحية تعاملت مع التراث ومع القرب أيضا.

محمود نسيم:

مؤكد، ولكن جزءا أساسيا من بنائها، لأنها تجربة عرض، تعامل مع مفردات الفرجة.

عبد الحميد حواس:

صلاح عبد الصبور بنى مشروعيته كشاعر حديث بالناس فى بلادى.. شق زهران، وليس إلبوت.

محمود نسيم:

لا يمكن الحديث عن التجارب الكبيرة مثل التجربة الحديثة فى الشعر والمسرح هكذا بإطلاق وتعميمات، أنا أرصد سمة أراها جوهرية فى بناء التجريبتين، المسرح بشكل عام حاول اكتساب خصوصيته بالاتصال بالتراث وفنون الفرجة، بينما كان اتصال الشعر بالتجربة الغربية أعمق، هذه ملاحظة مجملة، تعارضها وربما تنقضها وقائع وإبداعات مختلفة، ولكنى أرصد سمة كلية، وحتى صلاح عبد الصبور عندما كتب شق زهران وغيرها من القصائد التى تتناول الإنسان البسيط العادى، كان ذلك انتقالا من أسر العناوين الكبيرة إلى الملموس، والجزئى، والعاير، ولم

يكن هذا الانتقال خاج التأثير الغربى . لا أريد الاستطراء كثيرا . فليست مغرما بالتحديدات الكلية . ولا بإرجاع التحولات الفنية والفكرية لدينا إلى مصدر غربى . مرجعى ومهيمن .

يسرى الجندى :

نعم . وأنا أريد التأكيد على تلك النقطة ، فأيا كان تأثير المصدر الخارجى ، إلا أن الانتقالات دائما لها عوامها الداخلية . الفاعلة ، فى الأبنية الاجتماعية والثقافية .

هدى وصفى :

وهذا ما يعطى الجماعة صورتها التى تعبر عنها من خلال الأجناس الأدبية الخاصة بها . وكذلك الحكم الشعبية والكلمات المأثورة ، النكات والأساطير .

محمود نسيم :

الصورة غير متجانسة وغير نهائية . هناك تيارات ومراحل ومسارات . وهو ما يبرر مجموعة من التساؤلات المرتبطة ، ضمنيا ، بالمحور . لقد لاحظت أن المتحاورين يتناولون الثقافة الشعبية باعتبارها نظاما فكريا . فهل هى فعلا كذلك أم ممارسة ؟ أنا أميل على اعتبارها ممارسة وليست نسقا فكريا . ثم هل الثقافة الشعبية أنتجت - ضمن عوامل أخرى - الأصوليات . سؤال قد يبدو صادما ولكنه مع ذلك مطروح . وهل انبعاث الأشكال القديمة للثقافة الشعبية يمكن اعتباره اكتشافا لخصوصية الجماعة القومية . أم هو . كما يقول عبد الله العروى - تقدم حاسم لعملية التبرجز . وذلك لأن الجماعة القومية فى منظوره لا تستعيد التراث إلا حين تكون قد انفصلت بصورة كافية عن ماضيها هى ذاتها لكى تنظر من الخارج إلى شكلها السابق ، إلى عملية إنسلاخها وتبدلها .

هدى وصفى :

تلك المسافة بين الجماعة وصورتها المتشكلة فى التاريخ . تنقلنا إلى النقطة الثالثة والخاصة بتجليات الثقافة الشعبية فى فنون العرض والكتابة الحديثة .

محمود نسيم :

إذا أخذنا التجربة المسرحية نموذجا . يمكن أن نلاحظ أن تلك التجليات عكستها اتجاهات فنية وتنظيرية مختلفة ، وهى اتجاهات تخلق - بصورة مجملة - بين المسرح باعتباره نشاطا فنيا نوعيا والمظاهر الاحتفالية من حيث هى أنشطة اجتماعية ، وتمزج بين عملية التوصيل المسرحى المحكومة بقوانين وشروط معينة . ومنطق التوصيل المغاير للأشكال التراثية ، بحيث تقم بناء تماثليا بين الممارستين ، المسرحية والشعبية . قائما على إدراك التشابهات بينهما ورفضها . دون اجتهاد مواز لفحص الخطوة الرئيسة . وهى كفايات الانتقال والتجسد والصياغة ، أى كفايات تكوين تجربة مسرحية قائمة على الأشكال التراثية وقابلة للتقنين النقدى والنظرى وصياغة قالب متميز ، بلغة ثانية ، فإن تلك الاتجاهات اجتهدت فى إدراك التشابهات وإقرار التماثلات بين الممارسة المسرحية وفنون الفرجة . ولم تجتهد فى إدراك الفوارق بين التجريبتين وطبيعة كل منهما فى التشكيل والوظيفة والسياق . فنحن لستا بإزاء ظاهرتين يمكن الجمع بينهما بشكل آل ، وإضفاء الخصوصية على واحدة منهما (المسرح) لمحض وجود خصوصية للآخرى (الأشكال الشعبية) . بل إزاء ظواهر مترابكة تكون النسيج الاجتماعى والثقافى للكتلة الاجتماعية . وإدراك جدل الظواهر لا تماثلاتها فقط هو ما يمكن أن يؤسس لتجربة إبداعية مغايرة .

حسن طلب :

أريد أن أرد على النقطة التى طرحتها . والخاصة بفكرة ماذا جعلنا نتكلم عن التراث الشعبى هل هو ضد النهضة بمعناها الشامل : أم هو معيق للتطور والنهضة : والنقد والتقدم وهو ما ورد ضمنيا فى تساؤلك عن العلاقة بين الثقافة الشعبية والأصوليات ، حقيقة الأمر لا توجد إجابة مطلقة بأن التراث الشعبى معها دائما أو ضدها دائما . بالمعنى التراث الشعبى يتم توجيهه ويمكن أن يتلون بفصل الظروف الاقتصادية ، بمعنى آخر : كيف نتخيل أن الترى البسيطة فى الريف التى كان الدين عندها مجرد فطرة وسجية ونوع من التسامح التلقائى وقيم منفتحة على الآخر والعالم

مع قضية ذات أبعاد متعددة وذات أطراف متعددة .. الجمهور متعدد وهذا ما استفدته من تجربة التلفزيون، الخطاب الفني عندما نتوجه هل نتوجه به إلى مستوى واحد من الوعي أم أنك تخاطب أكثر من مستوى؟ وكيف تندرج التجربة الفنية تحت هذا المطلب كيف أستطيع في لحظة واحدة أن اتخاطب مع أكثر من مستوى من مستويات الوعي. تأكد اجتهدا في المسرح من هذه الزاوية عندما دخلت تجربة التلفزيون. في السيرة الهلالية كان المطلب هو تنفيذ ما تقوله المادة الأصلية أو التحوار معها كما يقول محمود بحيث أعربها. هل اللعبة كما تخيلها السلف وكما تواترت ودخلت وجداننا هو هذا البطل المخلص الذي استطاع أن يوجد فوجد واستطاع أن يغزو فغزى؟ أم أن المسألة يمكن أن تكون مختلفة ويتضح من هذا الجدول ومن خلال المستويات الثلاثة الآن نجد مستوى منهم يمثل رجل الشارع. وهناك مبتوى يبدو محايدا والمستوى الثالث به نبرة أريد أن أقتحمها وأعربها وأعرب ما وراءها. هذا باختصار ما أستطيع أن أقوله عن تجربة الهلالية. وكانت هناك استعارات من الشكل، من المادة الأصلية. تقسيم الدواوين. وتحولت عندي لمسيات فرعية.

حسن طلب:

الفكرة عندي هي ارتباط التجربة الشعرية في عمومها وبالوروث الشعبي بشكل عام وأظن أن خصوصية الشعر تفرض بعض الأشياء. ففي رأيي أن الشعر العربي كله نشأ نشأة فولكلورية أو نشأة لم تكن المسافة فيها بين ما هو مكتوب وما هو مقروء مثل ما هو معروف أو شفهى. فكرة الوقوف على الظل فكرة تمت بصلة إلى التراث الشعبي. فكرة الجن وغيرها وهذا ما نلاحظه في التراث الشعبي أو الفصحى فكرة مثل الجن فكرة محورية لفكرة الإلهام وراى عبقر من أول أمرؤ القيس.. "تخيلت الجن أشعارها بما شئت من شعرهن اصطفت". ولكن ما الذى جعل فكرة السوروث الشعبي تتعد عن الشعر بعض الشيء.. أعتقد أنه ظهور فكره الصنعة.. وجود مسافة بين ما هو سائد أو مغطى لدى المعتقدات الشعبية وبين ثقافة جديدة نشأت بتثقيف الشاعر بثقافات الصنوبر الأخرى والترجمات فظهرت فكرة الصنعة.. ففكرة الصنعة جهد بشري. الإبداع صناعة مصدرها الجهد البشرى وليس الجن.. وهذا ذو الرمة يقول.. "وشعر قد أرقته له غريب أجنبه المساند والمحال". فبنت أقيمه وأقد منه قوافى لا أعدها مثالا". هنا لا يوجد جن ولكن مزجكة ومجهود إلى أن تأخذ الثقافة مداها يصلح الإبداع عند أبي تمام شيئا فرديا بعيدا عن الوروث وهذا نتيجة مباشرة لجهد البدع الفردى. لقد أصبح هناك فردية ومع ذلك لم يعد فردا وهو لازال ضوئ القبيلة. حتى الآن لازال جزء كبير من صوت الشاعر يمت إلى فكرة القبيلة بصله بمعنى أن القبيلة يمكن أن تكون القومية، المجتمع، الفكرة، الدين. صوت الشاعر الفرد لم يعد نقيا تماما بعد. وهذه هي المسألة التي أريد أن أشير إليها. لأن الشعر إذا استفاد من الوروث الشعبي فهذه الفائدة لا مفر منها.. لأن كل هذا موجود مثل الجينات في ثقافة الشاعر. ولا مفر ولكن عليه أن يتحكم فيها أنا مثلا لا أوافق على بعض الاستلزمات التراثية عند أمل دنقل. بالرغم من إعجابي باللغة بالصورة. في قصيدة لا تصالح لأننى لا أستطيع أن أقبل الثأر أصلا لأن فكرة الثأر مرتبطة مباشرة بعالم القبيلة فكيف يكون علاج قضية سياسية كقضية فلسطين من خلال فكرة الثأر وكليب..

هذا لا يمنع أننى معجب بالبحسب لأسباب خاصة باللغة والصورة. ولكنه يعضى فى تناقض. ومع ذلك أنا أجد فى شعرى بعض الوعي بأن هذه القيم السالبة فى الثقافة الشعبية التى تمت إلى الماضى البعيد المرتبطة بالقبائل المرتبطة بوضع اليد وبشكل عام لا تنسرب إلى شعرى.

يمكن أجد فى شعرى بعض الأشياء مثل التعويذة التى أخذت شكل المثلث فى قصيدة بنفجسة للجحيم وأخذت شكل الهرم.. البعض قال هذا شعر شكلى وتشكىلى.. بينما أنا بينى وبين نفسى على يقين أنها تسربت من اللاوعى من شكل التعويذة أو الحجاب الذى كنت أراه وأنا صغير عندما يضعونه لنا ضد الحمى والسخونة، هذه الأشياء أشعر أنها تواصل مع التراث من اللاوعى وأنا لم أقصد ذلك ولكنى اكتشفته فيما بعد.

عبد الحميد حواس:

موال الأرواح آه مبني على هذا أيضا ولو أنك وضعت هذا الكلام طباعيا سيأخذ شكل هرم لأنه ينمي كل ثلاثة مقاطع أو أبيات أو شطرات أولا بعد كلمتين ثم رباعية وهكذا.

حسن طلب:

أريد أن أقول أنني أحيانا أواجه باتهامات الجنس واللغة والطباق والمحسنات البديعية. وأنا في حقيقة الأمر واحد من الذين تربوا على سيرة عنقثة وغيره وفكرة الولوج بالجناس التام موجود في أشعار السير الشعبية وهو مصدر ممكن نقول إنه من المالك. ولكن كل هذا الولوج باللغة تراه في الموال.. الكلمة ترد أكثر من مرة وكل مرة لها معنى مختلف فلم لا يكون شعري من هذا؟ خاصة مع واحد نشأ في الصعيد وتلقى هذه الفنون من صغره؟

هذه أشكال من التأثير غير الكاملة بالتراث ولا ترجعنا إلى عالم حقيق كالقبيلة. ولكن ترجعنا إلى ذوق شعبي ظل مستمرا وخاصة عندما تعرف أن اللغة المصرية القديمة كان فيها هذه المحسنات. أظن أنه مستمر منذ زمن وهذا ليس سلبيا مثل الذي يرجعنا إلى زمن القبيلة ولكنه له إيجابياته مثل موسيقى الحرف.

عبد الحميد حواس:

قبل أن ينتهي المحور أو قضية الاستلهم أو الكتابة الحديثة والثقافة الشعبية.. إنني أضرب مثلا بالسينما. إن القصة بين الفنون الحديثة والمعاصرة أو الإبداعات الشعبية ليست في التيمات والموضوعات. هناك تصور أنه لكي أعمل مسرحية شعبية لا بد وأن يكون أبو زيد أو ذات الهمة الموضوع. ومن هنا تحدثت للدفاع عن يوسف إدريس بصرف النظر عن ما كتبه. وهل كتب الفرافير بهدف خلق صيغة أم لا وهل كان موفقا أم لا وهل ممكن تكرارها. هذه مسألة أخرى لأنه لم يكن مشغولا بقضية الموضوع وإنما الصياغة.. صياغة المسرح وأن يكون مسرحا متجاوزا.

السينمائيون حلوا هذا بدون إدعاءات. والمشكلة أن السينمائيين التقديميين عندما دخلوا في المجال بادعاءات لم يستجيب لهم أحد أما السينمائي النمطي الذي نعتبره تجاريا فهو الذي تعامل مع الثقافة الشعبية بشكل ناجح جدا لسبب بسيط أنه أدرك من البداية أنه إزاء فن جماهيري. ولذلك لم يشغل باله بقضية هل لا بد وأن أعمل اسم الفيلم أو موضوعه عنتر أو أبو زيد. هذا ليس مشكلته. ولكنه استخدم ذلك في أدواته السينمائية. في البلاغة. حتى في الأشياء التي أضافها لفن السينما دون أن يدري أنه يصنع سينما مغايرة للسينما الأوروبية التي تعلم منها. فقد عمل سينما مختلفة وهذا لم يدرس جيدا.

هدى وصفي:

بهذا الكلام المتعلق بالعلاقة بين وعي المبدع ومكونات الجماعة في الأشكال الفنية المختلفة. يمكن أن نختتم الندوة التي ركزنا فيها على الراهن: وظواهره وأسئلته وتحدياته، بشكل يختلف مع ما كنت أتوقع، فبالنظر إلى طبيعة المحور المتصلة بالثقافة الشعبية. كنت أخشى من انجراف الحوار للتراث والتاريخ أكثر من اتصاله بالواقع وحركته الحية. ولذلك. أنا سعيدة بالحوار والأفكار المثارة فيه، لأنها لم تر في الثقافة الشعبية بناء، ماضويا وأشكالا متوارثة بقدر ما رأت فيها إمكانية مستقبل وطاقه تجدد إذا ما امتلكت شروط المستقبل وسؤال التجدد.

الإبداع والتراث الشعبي وجهة نظر علم الفولكلور

محمد الجوهري

مقدمة

التراث الشعبي هو موضوع الدراسة في علم الفولكلور. وهو يتناول هذا التراث في نشأته وخصائصه، ثم في حركته على امتداد الزمن (البعد التاريخي)، وعلى رقعة المكان (البعد الجغرافي)، وعلى الخريطة الاجتماعية (البعد الاجتماعي) وفي عمقه النفسي في نفوس ممارسيه ومدى تعبيره عن شخصية الجماعة (البعد النفسي). تلك هي أهم التساؤلات التي يطرحها دارس الفولكلور بصدد أي موضوع شعبي يدرسه.

والموضوعات الشعبية المكونة لهذا التراث تتعدد وتتنوع بمقدار خصوصية الثقافة الإنسانية. ولكننا اتفقنا على تقسيم موضوعات الدراسة في علم الفولكلور إلى الأدب الشعبي وفنون المحاكاة. والمعادن والتقاليد الشعبية، والمعتقدات والمعارف الشعبية، والفنون الشعبية والثقافة المادية.

هذه هي أبواب الدراسة الرئيسية وتلك هي أهم التساؤلات النظرية التي يحاول المنهج إلقاء الضوء عليها، فأين منها قضية الإبداع؟

إن ألصق الصفات بالتراث الشعبي هي صفة التقليدية أو الشيع أو الشعبية أو التكرار. وقد انتبهنا في كتابنا علم الفولكلور (الجزء الأول، ص ٨٧) إلى أن دارس الفولكلور المعاصر يهتم بكل شيء، ينتقل اجتماعياً من الأب إلى الابن، ومن الجار إلى جاره مستبعداً المعرفة المكتسبة عقلياً. سواء كانت متحصلة بالمجهود الفردي، أو من خلال المعرفة المنظمة والموثقة التي تكتسب داخل المؤسسات الرسمية كالمدارس والمعاهد والجامعات والأكاديميات وما إليها.

يترتب على هذه الزاوية من النظر أن نقرر أن المجتمع وقوة التقاليد تعتمدان على التلقين أو التكرار أو المحاكاة، وتهدفان إلى تحقيق الشيع والانتشار واستمرار العنصر نفسه (الذي نصفه بالشعبي)، ولذلك يصبح المجتمع وقوة التقاليد قوى محافظة لا قوى إبداع، قوى استمرار لا قوى خلق وتشكيل وتعديل لهذا التشكيل.

واستطراداً لهذه النقطة يتضح بجلاء أن حظ قضايا ومشكلات الإبداع لا بد وأن يكون محدوداً بين اهتمامات دارس الفولكلور في المرحلة الرومانسية، لقد اكتفى الفولكلوريون في تلك المرحلة المتقدمة من مراحل البحث على تأكيد صفة الشعبية، وارتباط التراث بالشعب. وتحقق ذلك من خلال التمسك بوجهة النظر القائلة إن الشعب هو الذي يبدع، هو الذي ينتج تراثه، يعبر به عن واقعه، وعن آماله ومشكلاته وتطلعاته إلخ هكذا دون تدقيق أو تعميق.

وفي خضم هذا الحماس الرومانسي للشعب والشعبية رفض أصحاب هذا الرأي النظر إلى الشعب بوصفه مستقبلاً أو مستهلكاً للعناصر الدروسة المسماة بالشعبية، أو النظر إليه مثلاً بوصفه مكاناً تتجمع فيه "بقايا" و "رواسب" تراث نازل من طبقات عليا.

تلك كانت مرحلة أولى في عمر هذا العلم امتدت على رقعة واسعة من القرن التاسع عشر كان الدارسون فيها مشغولين بالثقافة الشعبية أكثر من انشغالهم بالشعب، وكان الاهتمام بالعناصر أو المأثورات الشعبية طاغياً على الاهتمام بصانعيها. كانت القضية تأكيد موضوع العلم ومادته دون الاتجاه إلى خوض بحار عميقة. أو الدخول في متاهات غير مأمونة بطرح تساؤلات عن ديناميات إنتاج هذه العناصر الشعبية وتداولها.

وسوف يتضح فيما بعد في ثنايا هذه الورقة أن علم الفولكلور قد تجاوز في تطوره هذه النظرة

المفرقة في تبسيط الواقع ، بحيث أصبحت النظرة متوازنة إلى التراث وإلى الشعب الذي ينتج هذا التراث من خلال أفراد مبدعين ومن خلال المستهلكين أيضا (وهو ما ستتناوله الفقرة ثانيا تفصيلا).

ولكن بعض الدراسات المعاصرة في علم الفولكلور قد اهتمت بتركيز النظر على ميل الذوق الشعبي إلى التكرار والتنميط وتوحيد الصور والأشكال خاصة في عالم الفنون التشكيلية. وهناك دراسات عديدة قدمت شواهد على هذا الميل إلى التكرار ، والتقليد في دنيا العادات والتقاليد. ولقد اخترت في الفقرة أولا من هذه الورقة الإشارة بسرعة إلى تكتيك التشكيل بالقوالب (الشابلون) أو الفورمة بوصفه صورة معبرة عن الميل الشعبي إلى التنميط والتوحيد ، ودليلا على الطابع اللاشخصي للتعبير الفني الشائع ، واتجاهها مضادا أو معاكسا للإبداع. فمع أن حديثنا هنا هو عن الإبداع والتراث إلا أننا نرى أن الاتجاهات المضادة للإبداع في التراث تمثل جزءا ضروريا وهاما من الموضوع.

كان من الطبيعي بعد استقرار موضوع العلم واضطراد الإعتراف به أن يتجه الباحثون إلى الانشغال بمفهوم الشعب ، أو طرح التساؤل عن صاحب هذه الثقافة الشعبية التي يتخذها هؤلاء الناس موضوعا لبحثهم (وصانعاها).

ولقد قطع البحث عن هوية الشعب ، صاحب التراث ومبدعه وحامله والمحافظ عليه ، قطع شوطا بعيدا استطاع أن يقودنا إلى حل وسط (إن شئت التيسيط). يقول هذا الحل :

إن الشعب من البشر - بوصفه جماعة - لا يمكن أن ينتج عنصرا معينا ، فكل عنصر من عناصر التراث التي ندرسها لا بد وأن يكون من صنع أفراد بعينهم. وسواء أكان هذا التراث نازلا (أي مصنوعا في الطبقات الأعلى) أو من إنتاج الطبقات الدنيا ، فهو في جميع الأحوال من صنع أفراد الأفراد. وقد يتسنى لنا التعرف عليهم وتحديدهم في أحيان قليلة ، ولكننا قد لا نستطيع الوقوف عليهم في أغلب الأحوال. ولا عجب في ذلك ، فقد استقر علم الفولكلور على أن مجهولية مؤلف العنصر الشعبي أو مبدعه لا تعني بالضرورة لا شخصية العنصر الدروس (كما أنها لا تعد شرطا شعبية هذا العنصر).

ولكن دورة حياة العنصر الشعبي لا تكتمل إلا إذا أوضحنا وجهة نظر علم الفولكلور التي تبين أن الشيء الذي يرتبط بالجماعة الشعبية هو تلقى أو إعادة إنتاج ، أو تكرار هذا العنصر الثقافي. فهذا التلقى والتداول لا يتم إلا في جماعة. ومن هنا نجد في الغناء أن تأليف النص هو الجهد الإبداعي الفردي ، ولكن الغناء هو الشيء المرتبط بالجماعة ، فهو الفعل الجماعي.

وعلى تقويض النظرة الرومانسية السابقة في علم الفولكلور نجد أن هذا الموقف يخرج الإبداع الفردي من دائرة التقليد ، ويضعه أيا كان موقعه في دائرة الفردية ، فالفرد يبدع متأثرا بمجتمعه وتراثه ، ولكنه لا يبدع إلا بقدر اتصاله وابتعاده عن هذا التراث. هنا نجد أن المجتمع (المحافظ

(٥) وقد توصل عالم الفولكلور السويسري ريتشارد فايس Weiss إلى معادلة ذهنية تحل هذا الموقف ، وتفك الاشتباك بين التأكيد على الشعب في مقابل التأكيد على الثقافة التقليدية (أو التراث). وهي تهتم علينا في رأيي ألا نغرق أنفسنا في الاشتغال بمفهوم الشعب إلا تحول علم الفولكلور إلى علم نفس الشعب أو علم نفس شعبي ، ألا نغرق من ناحية أخرى في الاشتغال بمناصر الثقافة التقليدية (دون الالتفات إلى مبدعيها ومستخدميها) فتتحول أي علم دراسة الماديات أي إلى دراسة مواد ميتة منفصلة عن مبدعيها وعن حاملها. ويضرب المثل فيقول : لا ننصر أنفسنا على دراسة قطع الزر ، ولا نقصر على التساؤل عن الإنسان الذي يلبسها. ولكن يمكن موضوعا هو "اللبس" أي فعل اللبس أو وظيفة اللبس. انظر : ريتشارد فايس ، الفولكلور السويسري ، ص ٣٣.

التقليدى) يوضع فى مواجهة القرد (المبدع المجدد)!!

وسوف نخصص الفقرة ثانياً للحديث عن الأفراد المبدعين من الشعب. وعن نماذج وتحفظات حول هذه القضية مكتئين بإيراد الخطوط العامة دون الخوض فى التفاصيل.

وهناك بعد ثالث لقضية الإبداع والتراث الشعبى لا يتصل بإنتاج هذا التراث وإنما يتعلق باستخدامه وتداوله. ذلك هو استلهاهم بعض عناصر التراث الشعبى وتطويرها بواسطة فنانين أفراد مبدعين بوصفه صورة من صور التجديد والإبداع فى التراث الشعبى أو بوصفه إنتاجاً فنياً رسمياً يخضع لتقاييس ومعايير الفن (الرسمى) الرفيع. وهذا البعد لن تستغرق هذه الورقة فى عرضه طويلاً.

إن عملية إنتاج التراث وتداوله وتغيره عملية مستمرة منذ بدء الخليقة ومستمرة إلى الأبد. طالما هناك بشر يولدون ويمتقلون، ولكنه قد يحدث فى بعض مراحل التطور أن تتخذ التغيرات شكل الموجة. ولا نقول الموجة. فهي أقوى عوداً من الوضعة. وشروط وجودها أبقي وأكثر تجذراً فى البناء الاجتماعى الثقافى المحيط. ومن هنا قد يتعين علينا أن نتوقف عند هذه الظاهرة ونضرب لها مثلاً بالخرافات العلمية بوصفها شكلاً من أشكال التطوير أو تجديد التراث فى المجتمع الصناعى المتقدم.

وسنحاول أن نتناول كل بعد من هذه الأبعاد الأربعة بشيء من التفصيل. لكى نوفر أساساً نظرياً للمناقشة، وإطاراً عاماً للبحث فى الموضوع أملاً فى التوصل إلى مركزات مشتركة. يمكن أن تتولد العمل البحثى حول الموضوع. وأن تكون فى الوقت ذاته تحت بصير الفنانين المبدعين الذين قد يجهمون تأصيل تجاربهم الفنية بالوقوف على أبعادها الموضوعية.

أولاً : الشعبية تقليد وتكرار والشعب قوة محافظة واستمرار

أشرنا إلى أن الصق الصفات بالتراث الشعبى هى صفة التقليدية أو الشيع أو الشعبية أو التكرار. وكيف ذهب بعض رواد الفولكلور الأوائل. مثل هوفمان. كراير. إلى حد الزعم بأن الشعب يستهلك التراث ولا ينتجه. وأن القدرة الشعبية هى قدرة على تداول التراث والمحافظة عليه. ولكن البحث الفولكلورى استطاع كما ألمحنا أن يتجاوز هذا الاندفاع.

ولكن تبقى. مع ذلك ضرورة الإشارة إلى الاستمرار والتكرار. التى ينطوى عليها مفهوم التراث. ولقد إهتتم بعض علماء الأركيولوجيا (الأثريكيون) اهتماماً خاصاً بمفهوم التراث. وانتهوا إلى تمريقات. فأبدت منها الدراسات الإثنولوجية إفادة كبرى. ولقد أدرج مالمجر جريجور تحت مفهوم التراث الجوانب البشرية المعينة الجذور على نحو أو آخر. أى الاتجاهات الثابتة. أو الطرز الثابتة. فى أداء الأشياء التى تتناقل من جيل إلى آخر. فى مجرى نجد. جوجين. Goggin. التى يستخدم مصطلح التراث الثقافى الأكثر تحديداً. نجدته يعرف بالتراث بأنه: "السلوك متميز من أساليب الحياة. كما ينعكس فى مختلف جوانب الثقافة. وربما يمتد خلال فترة زمنية معينة. وتظهر عليه التغيرات الثقافية الداخلية المادية. ولكنه يتميز طوال تلك الفترة بوحدة أساسية مستمرة". (محمد الجوهري، حسن الشامي، قاموس مصطلحات الإثنولوجيا والفولكلور. ص ٨٩). ولقد إهتتم إريكسون بإبراز الصفة التقليدية للثقافة الشعبية مؤكداً أن الثقافة الشعبية هى:

(١) "تتألف من مجموعة من المعتقدات والتقاليد التى تتوارث فى علم النفس الحديث. تلك ثقافة مفرقة بالبحث فى سياق آخر ليس هذا مجاله.

نفسها الثقافة التقليدية الحية. وإزاء اختلاف درجة التقليدية بين ثقافة وأخرى، يشير إريكسون إلى أنه كلما كانت الثقافة أكثر بدائية كانت أكثر تقليدية، ولهذا يصف الثقافة الشعبية بأنها تقليدية أساساً، إذا ما قورنت بثقافة أكثر تقدماً.

ويلاحظ علاوة على هذا أن الثقافة التقليدية تعنى ثقافة اجتازت فترة معينة من الزمن في الشكل نفسه الذى تظهر به. ويؤكد إريكسون على أنه: "يضمن عدم إضفاء صفة التقليدية، بوصفها اصطلاحاً فولكلورياً، على الظواهر التى لا يثبت أنها ظلت باقية لمدة جيلين أو ثلاثة أجيال على الأقل".

غير أن التقليدية يمكن أن تتحول إلى موقف عاطفى من التراث، بل تتحول إلى الاقتصار العاطفى على التراث، أو الاستعداد البشرى للولاء للتراث (وخاصة المعتقدات التقليدية). ويطلق فايس عبارة الإيمان بالتراث أو الالتزام بالتراث على ذلك الموقف الروحي الفكري عند الإنسان الذى يعد شيئاً ما أو فعلاً ما أو أى مظهر قيم أو سليماً أو صحيحاً لمجرد أنه ينتمى لتقليدياً وأنه متوارث ضمن دائرة معينة.

إلا أن درجة التقليدية تختلف اختلافاً بيناً من مجتمع لآخر، وهناك ميل واضح إلى ازدياد التقليدية لدى جماعات الفلاحين الزراعية أكثر من الجماعات الأخرى، ذلك أن تلك الجماعات التقليدية تعتمد على نمط الحياة المستقر قليل المرونة فى هذه البيئة. ويذهب البعض إلى أن التقليدية غالباً ما تكون مصحوبة باتجاه سياسى محافظ (انظر القاموس السابق، ص ١٢٦ - ١٢٧).

ولكن بعيداً عن المضامين الإيديولوجية التى يمكن تحميلها لفهم التقليدية، وإلى جانب التصور العام عن التراث الشعبى كتراث تقليدى، فإن هناك كثيراً من العمليات والآليات والوسائل التى تقوم على التقليد والتكرار والتنميط.

ومن الأمثلة الطريفة على ذلك نشر إلى نمط الرواة الملتزمين بالنصوص التزاماً صارماً، وإلى ظاهرة التشكيل بالقوالب (الشابلون).

فبالنسبة للرواة نعرفنا الدراسات بنمط من الرواة الذين يلتزمون بنصوص الروايات التى يحفظونها التزاماً صارماً كل الصرامة. فهناك رواة يحكون الحكاية بنفسها نفس كلمة كما سمعوها ممن قبلهم، بحيث تستشعر منهم حرصاً بالغاً يصل إلى حد تقديس الكلمات، فإذا أحس أحدهم بأنه أخطأ أو التبس عليه الأمر توقف، وأعمل ذاكرته، واستعاد السياق، وبدأ يصحح الخطأ ويواصل الحكاية من جديد. وهذا الطراز من الرواة هو الذى يذكرنا بجملته هوفمان كراير الشهيرة: "إن الشعب لا يبدع جديداً، وإنما ينسخ فقط". ونجد وصفاً كلاسيكياً لهذا الطراز من الرواة عند الأخوين يعقوب وفيلهم جريم فى حديثهما عن رواية السيدة فيهمان Viehmann. وهى من الرواة الرئيسيين لمجموعتهما "حكايات الأطفال والبيت". حيث يقولان:

"لقد كانت هذه السيدة تحتفظ فى ذاكرتها بحكايات كثيرة. وهى موهبة كما تقول لا تمنح لكل إنسان، بل إن بعض الأفراد لا يمتلكونها على الإطلاق. ومن ثم تقص "فيهمان" حكايتها فى حذر وثقة وحيوية صادقة، بل إنها تستمتع بما تقصه. وطريقتها أن تسترسل فى الحكاية فى حرية ثم تحكيها مرة أخرى إذا شاء المستمع ذلك، حتى يتمكن مع شيء من المران من أن يستملى منها الحكاية.. وكل من يؤمن بقانون استحالة دوام الحكايات الخرافية مدة طويلة بسبب الأخطاء اليسيرة التى تأتي من انتقال الحكاية من جيل إلى آخر، بسبب عدم اهتمام الأجيال

بالاحتفاظ بها، عليه أن يستمع إلى هذه المييدة ليعرف كم هي تتمسك دائماً بنص الحكاية، وكم هي حريصة على صحتها. فهي لا تغير شيئاً من نص الحكاية مطلقاً عند روايتها مرة أخرى. فإذا ما أدركت أنها أخطأت في السرد أعادت على التو الرواية الصحيحة. فالتمسك بالتراث المنقول يعيش بين الناس الذين ثبتت حياتهم على نظام معين لا يتغير، وهم في تمسكهم بهذا النظام أقوى من ميلنا نحن إلى التغيير" (علم الفولكلور، ج ١، ص ٥٢٤ - ٥٢٥).

ومع ذلك استطاعت بعض الدراسات الأوروبية للأدب الشعبي أن تقدم شواهد كثيرة على نمط مبدع من رواة الأدب الشعبي، وتعني به ذلك الرجل المبدع فعلاً، الذي لا يكتفي أبداً برواية النص الأصلي ولا يعترف بهذه الأمانة المطلقة والإخلاص للرواية التي سمعها لأول مرة. فيمكن أن يجيبك على طلب رواية حكاية معينة بأنها: "لم تنضج بعد إلى مستوى السرد". فهو لا يحكي كل قصة سمعها أو أية قصة يسمعها، وإنما هو يحرص في كل مرة على أن يضيف إليها، ويحذف منها، ويؤكد على بعض الأحداث دون الأخرى. ويزيد الحوار حرارة في مواضع معينة وهكذا. فهو يجري في الواقع معالجة كاملة للقصة التي سمعها قبل أن يرويها. بل إن الأمر لا يقتصر على ذلك فقط، وإنما هو يجدد في الحكاية إضافة وحذفاً وتعديلاً، في كل مرة يرويها فيها. فهو لا يجمد على قالب واحد بالنسبة للحكاية، وإنما يعمل معوله فيها باستمرار. وقد كتب أستاذي ماتياس تسندر Zender عن أحد الرواة يقول: أنه كان يحكي في كل مرة بنص جديد، وأنه سجل له الحكاية عدة مرات، يختلف نص كل منها عن الأخرى. اختلافات ليست هيئة، ليس في النص أو بعض الكلمات فحسب، وإنما في المادة. واختيار "لوتيفات" وربطها ببعضها، وطريقة السرد وهكذا. فهو دائم العمل والابتكار^(*).

ختاماً:

من هذا يتضح أن ما أوردهنا يؤكد ما ذهب إليه هابرلاندت M. Haberlandt عندما قرر: "أن من أطرف وأهم واجبات علم الفولكلور أن ينتبه إلى وجود أولئك الأفراد المبدعين الذين يمكن معرفتهم بالاسم في كل مجال من مجالات الثقافة الشعبية الحية بين الناس. وعليه يتحتم علينا أن نعدل بعض الشيء من مفهوم: "الثقافة الشعبية الجماعية". ذلك أن الإبداع الثقافي الفردي كامن في كل ثقافة جماعية من هذا النوع. والفرق بين شعب وآخر هو في عدد وأساليب هذه الشخصيات الإيجابية المبدعة".

(*) راجع كتاب علم الفولكلور ج ١، ص ٥٢٢ - ٥٢٣.

الشاطر على الزييق تجربة في المسرح الجماهيري

عبد الرحمن الشافعي

فى النصف الأخير من عام ١٩٧٢ . وكنا لم نزل نعانى مرارة انكسارنا من جراء هزيمة ١٩٦٧ وقد خيم على الشعب المصرى حزن عميق لم يكن يبده بين الحين والآخر سوى نقاط ضوء مستمدة من بعض الأعمال الفنية خاصة فى المسرح المصرى الذى وقف يتحدى الهزيمة ، يقدم أفضل أعماله منها : قولوا لعين الشمس لنجيب سرور ، باب الفتوح لمحمود دياب ، النار والزيتون لأنفريد فرج ، جيوفارا لمخائيل رومان . أنت اللي قتلت الوحش لعلى سالم ، فى تلك الفترة قدم لى يسرى الجندى نصا مسرحيا مستلهما من حكاية على الزييق . وهى حكاية من حكاياتنا الشعبية التى تحكى عن شطارة على الزييق الساخط على حكم المالك وكيف سلك دروبا كثيرة للقضاء على القهر والاستبداد بالحيلة والمكر والدهاء . وقد أطلق عامة الشعب على تلك الحكاية الشاطر على الزييق وهو تعبير ذكى لما لهذا الإنسان من خواص الزييق ذلك السائل الحساس الذى يشار إليه بالبراعة فلا يمكن الإمساك به ، إلا أن الكاتب يسرى الجندى طرح رؤيته بسؤال مستعص وعصيب : " هل بمقدور على الزييق هذا بكل شطارته وذكاؤه وحيله هل بمقدوره وحده أن يحرر جموع الشعب وأن يخرج بهم من الهزيمة إلى النصر ؟ ؟ ؟ أم إن الفردية بطبيعتها وتاريخها دائما محبطة . " إن على الزييق يعلن لأول مرة أنه يرفض على الزييق الشاطر وأن حقيقة البطولة فى المجموع وليس الفرد . ولقد بدأ على الزييق مشواره المحتوم باحثا عن معرفة أسباب الضعف الكامن فى أغوار النفس البشرية الذى يشوه مشاعر وأحاسيس مصريين رقصوا الخنوع والاستسلام لما هو مفروض وموجود^(١).

ساعتها أدركت أن المسرحية تضرب فى أرض الواقع العاش كما أنها معالجة ذكية للتعامل المسرحى مع التراث ليس فقط بإحيائه ولكن أيضا بمعرفته من داخل بنيتها الأساسية دون تشويه أو تزيف أو إقحام أو فرض موقف لا يتبناه الموضوع نفسه ولا يحتمله .

كما أنه تجربة لتقديم شكل مسرحى يتسق مع موضوعه وما دام الموضوع حكاية شعبية فليأخذ نهج الفرجة الشعبية من مسرح مفتوح دون حواجز بينه وبين جماهيره وأطار تشكيلى بسيط يعتمد فقط على بعض المستويات الأشبه بالمصاطب الريفية لسهولة التشكيل الحركى عليه وفقا لقالب موسيقى غنائى واستعراضى وأيضا ألعاب ومهارات شعبية كتقليد موروث من احتفالات المصريين القديمة والعريقة منذ العروض الأوزيرية ومواكب وفاء النيل وشم النسيم وتقاليده التجمع فى الأسواق والسوامر والأفراح والموائد . فقد وضعت كافة العناصر الدرامية فى نسج تلك الفرجة : " وشعبية الموضوع قد اتسعت للاستعراضات والأغاني والضحكات ثم الحماسة قبل كل شيء ، واتسع البناء المسرحى لتعميق هذا العرض بحكم امتداد خشبة المسرح وسط الجماهير وكان الجميع فى سامر . وكان الأبطال فعلا من صفوف الجماهير^(٢).

كان المكان هو مسرح السامر وهو مسرح وليد وغريب بين مسارح القاهرة ، أنشئ من أجل الهواة وفرق الأقاليم كنافذة تطل منها تلك الفرق على جماهير العاصمة ، لم تكن له أية اعتمادات مالية . توليت مسؤوليته بعد نجاحى فى تكوين فرقة الحى الشعبى بالغورى عام ١٩٦٧ ، وانتقلت منها وبشكل فنانيتها لمسرح السامر عندما صدر قرار تعيينى كأول مدير لهذا المسرح الفقير فى سبتمبر ١٩٧١ . كنا قد اعتدنا أن نعمل بدون أجر أو إمكانيات إنتاجية فقط تجمعنا روح الهواية وحماس الفرقة منهم النجار والحداد وبعض الباعة وعمال المؤسسات وأمين شرطة وطلبة ورئيس سنترال وسائق " هم شطار من زماننا لا يملكون سوى عشقهم لفنهم ولا يميزهم عن غيرهم سوى حبهم له لدرجة تصل إلى حدود العشق . فجميع المثاليين من الهواة وقد وضعهم عبد الرحمن الشافى باقتدار الشطار والعياق الذين يعملون كل ليلة ببطولة وبسالة فى تقديم على الزييق المصرى بن حسن رأس الغول على مسرح السامر^(٣).

جاء نص على الزينيق تجربة قصى منهج مسرح السامر لتقديم أعمال مستلهمة من التراث شكلا وموضوعا فى طريق البحث عن هوية للمسرح المصرى - وكنت قد دعوت شاعر الغامبية عبد العزيز عبد الظاهر - والملاحن على سعد ومصمم الرقصات محمد الخميسى والثلاثة من أبناء مدينة السويس اليابسة جاءوا إلى القاهرة ضمن طابور المهجرين بعد احتلال سيناء وتهجير مدن القناة ومازال جرح الهزيمة ينزف بداخلهم فقد كانوا أقرب للموضوع وأصدق إحساسا به . أقمنا معسكرا للعمل استمر ما يقرب من ستة أشهر من التدريب ، ومن الدهش فى الأمر أنه أثناء تلك التدريبات بدأت تتسرب إلينا مجموعة من الجماهير المختلفة واطبعت على حضور البروفات حيث كانت تفتلى الصالة عن آخرها بالحاضرين - ولقد أثرت أن أتركهم يعيشون التجربة - ألتص منهم أحيانا الرأى واستكشف فى هدوء رد الفعل وما المناطق التى يندمجون فيها أو ينصرفون عنها - فلقد كان لرأى الجماهير لدى أهمية قصوى حيث إنهم المشكولون للبعد الثانى للعمل المسرحى - وأنا منذ البداية كنت أسمى إليهم.

وفى مارس ١٩٧٣ أتت التجربة أكملها ؛ فقد لاقت إقبالا جماهريا منقطع النظير حيث وجدت الجماهير غايتها فيها ، وتنفسها فى أحداثها - وثورتها فى دعوتها للخلاص .. هنا وضعت يدى على أول الطريق لتقديم الأعمال المسرحية الشعبية التى تركز على محاور ثلاثة :

١- موضوع شعبى يخص القطاع العريض من الشعب يخاطب همومهم وأحلامهم .

٢- قالب بسيط لا يتعالى عليهم ، وإطار مفتوح يكسر كل حواجز العزلة بينه وبينهم.

٣- تقاليد للفرجة الشعبية من موسيقى وأغاني واستعراضات يتم توظيفها طرقا فاعلا فى العملية المسرحية دون تهيميشها .

" تشكل ظاهرة البحث عن قالب مصرى للمسرح قلعا حادا لرجالات هذا المسرح ولابد من أن نشير فى هذا المجال إلى تجربة مسرحية ظهرت فى أوائل السبعينيات عندما قاد عبد الرحمن الشافعى حشدا من المغنيين والراقصين الشعبيين من خلال نص ليسرى الجندى يقوم على قصة شعبية عن على الزينيق ، وقدم عملا استعراضيا ناجحا شد انتباه الجمهور ، وهى مسرحية أقرب إلى روح السامر الشعبى البسيط ، تنسجى إلى مسرح الفرجة ، لكن تظهر براعة المخرج فى الاستعراض والتشكيل ، وقد فتحت أمامه الطريق نحو منهج وأسلوب فى الإخراج استطاع أن يطبقه بنجاح فى عروضه الأخرى حتى أطلق البعض على هذا النهج اسم " الطريقة الشافعية " التى استطاعت أن تصيغ المسرح الاقليمى كله بصيغتها منذ هذا التاريخ إلى اليوم فأصبحت الكثرة الغالبة من عروض هذا المسرح تقوم على قصص التراث الشعبى وتتضمن بشكل أو بآخر الغناء ، الاستعراض الشعبى الذى أصبح ملازما لهذه العروض بشكل آلى ، حتى ولو كانت المسرحية لا تحتل عنصر الغناء والاستعراض فسوف تجد من يقترح ادماجها فى العرض المسرحى إن الطريقة الشافعية حتى لو افترضنا أن صاحبها قد وجد فيها منهجا لمسرح مصرى صميم قد اقتصر نجاحها على صاحبها وحده فى حين أخفقت أغلب العروض التى حاولت أن تقلد هذه الطريقة التى كانت بدورها تبحث جاهدة عن قالب صميم للمسرح - ويبدو أن المخرج الشافعى الذى أثبتت هذا الأسلوب بصدق من أعماقه ، فضل الاحتفاظ بأسراره لنفسه فتخطى مقلدوه فى دياجير الظلمة "١١

استمر العرض بمسرح السامر ثلاثة أشهر تجمع خلالها عدد ضخم من الجماهير حتى إن الكاتب سعد الدين وهبة رئيس جهاز الثقافة الجماهيرية وقتها كان يقوم بدعوة السياسيين والمثقفين وينظم الحضور بنفسه ، وقد واطب علي حضور العرض يوميا ، اشتعلت ثورة المتفرجين واندمجت أحداث العرض فى الوجدان الجمعى له وخرجت فى مظاهرات فى معظم نياياله إلى الشوارع ، الأمر الذى أقلق أجهزة الأمن والرقابة التى طالبت بإيقاف العرض ، عند ذلك تنبه سعد الدين وهبة لخطورة الأمر ووجد الحل فى نزول هذا العرض إلى الأقاليم ، فأمر بتجهيز سيارتين قديمتين لتجوال الفريق لتنتقل قافلة على الزينيق من القاهرة إلى الصعيد تقدم عروض بقصور الثقافة فى أسوان وقنا وسوهاج وأسيوط ولأن تجهيزات العرض كانت بسيطة وفقيرة فقد أتاحت لنا سرعة

البتجوال. وهناك قابلتنا جماهير الصعيد بكل حب وحماس لا يقل عما كان يحدث في القاهرة فتجمعت حولنا وهتفت معنا تحيا مصر ، إلا أن لنا وقفة خاصة مع عرض المسرحية بمحافظة المنيا . فلم يكن لدى الثقافة الجماهيرية لتلك المحافظة مسرح للثقافة فالتقصر يقطن في فيلا مؤجرة . لذا فقد عرضنا الأول بمسرح جمعية الشبان المسيحيين ، وقد حضر العرض محافظ الإقليم اللواء / محمد يسرى قنصوة رغم رفضه في البداية استضافة العرض بحجة أعداد المشاركين الضخمة وعجز اعتمادات الاستضافة . إلا أنه بعد مشاهدته للعرض أصر على تقديمه لأكبر عدد ممكن لمشاهدي الإقليم . اقترح عرضه باستاد المنيا الرياضى !! وقد وافقت على الفور ودون تفكير رغم خطورة التجربة . فقد أقمت مجرد منصة عرض عالية وعارية في منتصف الاستاد حيث أحاطها الجمهور من مدرجاته وجوانبه الأربعة وقمت بتطويع الحركة لتناسب مخاطبة الجهات الأربع حيث وصل عدد الحاضرين في اليوم الواحد ما يقرب إلى عشرة آلاف مواطن كانت تتقبلهم سيارات الإقليم من القرى والمدن والنجوع بدعوة من المحافظ . حتى إن الباعة وأصحاب المقاهى الجوالين تجمعوا خارج المكان يمرضون بضاعتهم المتواضعة حول سور الاستاد يلتمسون الرزق من بيع بضاعتهم لتلك الجماهير الكبيرة التى استمرت على مدى ثلاثة أيام فأطلق أهالى المنيا على هذا الطقس الاحتفالى (مولد على الزبيق)

لقد حظى هذا العرض بجماهيرية واسعة حيث واصل رحلته إلى الدلتا فعرض في قصور الثقافة ومراكز الشباب وأجران القرى ، ثم عاد إلى القاهرة لكي يستكمل خطابه المسرحى الثورى حتى قام الجيش المصرى بتحقيق معجزة العبور ١٩٧٣ .

" وتنتهى المسرحية والكل يتأهب بعد أن اكتشفوا المسار السليم لتحرير أرضهم لتبدأ أغنية الختام بحماس وإيقاع متحمس لتقول " :

محال .. محال ..

نبقى احنا والاحتلال

يا اما ما احناش رجال

ولا فينا راجل يا بلد

من شهر ابوه

هذا عمل جيد يقدمه مسرح له وظيفة اجتماعية .. وهى تنمية وعى حقيقى نحن فى أشد الحاجة إليه ..^(١)

حقاً ما أحوجننا لمسرح يحترم وظيفته ويعى دوره . لكى يعيد الأمل إلينا من جديد.

الهوامش :

(١) من مقال لزيب منتصر عن على الزبيق في مجلة روزاليوسف ١٨/٦/١٩٧٣ .

(٢) من مقال نقدى عن على الزبيق بمجلة المصور فى ١٩٧٣/٦/١ .

(٣) مقال نقدى لمجلة المصور فى ٢٠/٧/١٩٧٣ .

(٤) من دراسة للناقد أمير سلامة عن المسرح الاقليمى نشر بمجلة فصول فى العدد الثالث إبريل ١٩٨٢ وكتابته عن هوية المسرح الاقليمى الصادر من الهيئة العامة لقصور الثقافة .

(٥) من مقالين نقديين للكاتبه سناء فتح الله (أخبار اليوم ٢١ ، ٢٨ / ١٩٧٣) .

الترجمات



ما الشعبي في المعتقدات الشعبية
تأليف، صامولس شيك
ترجمة، إبراهيم فتحي

نحو علم ممارسة اجتماعي،
بنية سوسيولوجيا بورديو
ومنطقها
تأليف، لويك ج. د. فلكان
ترجمة، أحمد حسان

داليس وايدولوجيا الثقافة الجماهيرية
تأليف إين أنغ
ترجمة، خالدة حامد



ما الشعبي في المعتقدات الشعبية ؟

صامولى شيلكه^(٥)

Samuli Schielke

ت : إبراهيم فتحي

مدخل :

هناك ممارسات وآراء وخطابات دينية كثيرة في مصر يقال إنها تمثل المعتقدات الشعبية أو الدين الشعبي. وليس من الواضح إطلاقاً مع ذلك ما الذى يجعلها بالفعل "شعبية" وفي مصر يستخدم لفظ "شعبى" لتصنيف ظواهر اجتماعية متنوعة. فهو يدل على ممارسات دينية تختلف عن الممارسة الصحيحة، وعلى الفولكلور، وعلى السكن العشوائى، والطعام التقليدى المصرى، والصحافة الصفراء، والسجائر المحلية الرخيصة وسط أشياء أخرى. وعلى الرغم من أن لفظ "شعبى" - عند النظرة الأولى - يبدو كأنه يشير إلى مجموعة من الناس هي بالتحديد الطبقات الدنيا، فإن نظرة فاحصة تحول فئة الأشياء الشعبية إلى فئة من الصعب جداً الإحاطة بها.

وفى هذه الورقة سأدلى على أن الشعبى مقولة بُنيت أساساً على العلاقات الرمزية بين الثقافة "الرفيعة" و"الهامشية" ولا يمكن الاختصار فى وصفها على مقولات البنية الاقتصادية والاجتماعية وحدها. ولتحليل هذه العلاقات الرمزية سوف أستخدم مفهومات بيير بورديو Pierre Bourdieu عن البنى الرمزية للحيز الاجتماعى. عن الاستعداد الجسمى والتطبع habitus للطبقة. والعلاقة بين الطبقات الاجتماعية والأحكام الجمالية .

إن الطبقة الاجتماعية - عند بورديو - ليست مجموعة ذات وجود جوهري، بل هي تصنيف منطقي مشروط مبنى على سمات مميزة متنوعة. ومفهوم التطبع فى هذا السياق مركزى وهو الاستعدادات المميزة، والخططات السابقة للمفاهيم التي هي أساس الحس بالتمييزات الطبقية :

"التطبع هو فى الوقت نفسه المبدأ التوليدى للأحكام القابلة موضوعياً للتصنيف، ونسق تصنيف (principium divisionis) هذه الممارسات. ويتأسس العالم الاجتماعى الممثل أى حيز أساليب الحياة فى العلاقة بين القدرتين اللتين تحددان التطبع : القدرة على إنتاج ممارسات وأعمال قابلة للتصنيف، والقدرة على تمييز هذه الممارسات والمنتجات (الذوق) وتقديرها"^(٦).

وكما أدخل بورديو التطبع والجماليات وأسلوب الحياة فى مفهومه للطبقة، وسع مفهوم رأس المال إلى أبعد من مجال الاقتصاد. فالأفراد يستطيعون توظيف أنواع مختلفة من رأس المال : الاقتصادى والاجتماعى والتعليمى والرمزى. وفى أعمال بورديو كلها لا يوجد اختلاف قاطع بوضوح بين البنى الموضوعية والتمثيلات. فالتصنيفات هي عمليات موضوعة وهي نفسها جزء من الواقع الاجتماعى. وأنا أرى ذلك على الرغم من إصرار بورديو فى بعض المناسبات على البنى الموضوعية فى خاتمة المطاف^(٧)، لأن إحدى ميزات نموذج بورديو المهمة بوجه خاص تتمثل فى أنه يسمح بتحليل بعيد عن النزعة الاختزالية، يتجاوز "البداية الذاتية المزيفة للفهم المباشر"^(٨) لمقولات الإدراك الحسى التي تشكل بنية المجتمع.

وسأركز فى هذه الورقة على مسألة المعتقدات الشعبية فى السياق الإسلامى لصرا المعاصرة. وستكون مداخل أخرى ممكنة. فمن المستطاع العثور على مفهومات ماثلة للتدين الرسمى والشعبى فى

^(٥) يشكر المؤلف عصام فوزى. وإيفسا لوبن Ivesa L. Ebben لما قدماء من نقد واقتراحات على الورقة الأصلية.

معظم الديانات وفي جميع الأرجاء. ويمكن لدخل تاريخي أن يكشف عن نشوء مفهوم "الشعبي" الذي - كما يجب أن نتذكر - لم يكن مستعملاً في العالم العربي قبل القرن التاسع عشر.

مداخل إلى الدين الشعبي:

تستخدم مصطلحات المعتقدات الشعبية والدين الشعبي وغيرها مثل التدين الشعبي، وفي الدراسات الغربية: "الإسلام الشعبي". كملقولة علمية في المعتاد^(١) تغطي عدداً من المعتقدات بما فيها التصوف وتقدس الأولياء والاحتفالات والطقوس الزراعية وشعائر الشفاء والخصوبة والسر والحركات الكاريزمية بين أشياء أخرى^(٢). وعلى أي حال لا وجود لإجماع واضح حول ماذا يكون الدين الشعبي على وجه الدقة.

ووفقاً لدارس الأنثروبولوجيا المصري محمد حافظ دياب^(٣) قدمت الدراسات العربية المتخصصة ثلاثة مداخل رئيسة لوصف المعتقدات الشعبية أو الدين الشعبي. أحدها يركز على التراتب الاجتماعي مثل علاقات المركز - الهامش، وعلاقات السلطة السياسية وأهم من ذلك كله التمايزات الطبقية. ويبنى الدخل تعارضاً بين المعتقدات الشعبية للطبقات الدنيا ودين النخبة الرسمي. ويتركز مدخل ثان على الفاعلين الدينيين. ويفرق بين العلماء بوصفهم ممثلين للدين الرسمي من جهة والتصوفة بوصفهم ممثلين للدين الشعبي من جهة أخرى، والمدخل الثالث يعكف على الخطاب الديني ويفرق بين التدين النصي والخطاب الشعبي المنقول شفاهياً العمل الفتح حول الدين، وهذا الخطاب يتميز بطابعه التفويضي عسير الضبط وميله لثنى القواعد التي يضعها الخطاب الديني النصي وتطويعها^(٤).

وينقد دياب المداخل الثلاثة جميعاً من ناحية ثنائيتها المفرطة التي توقعها عن الوصف السلم لتعددية الدين الشعبي. وفي الحقيقة تعاني المداخل الثلاثة المخصصة هنا من نواقص فاحشة. إن الدين الشعبي في مصر المعاصرة قطعاً له علاقة بالفوارق الطبقية، ولكن أي نوع من الفوارق الطبقية؟ سيكون من الخطأ اختزال الفوارق الطبقية في البنية الاقتصادية، أو مجموعات معطاة ذات وجود ملموس. كما أن الصورة التي تقدمها عادة وسائل الإعلام ويقدمها المثقفون هي أن التصوف النموذجي أو المشارك في مولد، أو الزائر لمقام الولي هو شخص فقير أمي ريفي. ولكن ما أقل نصيب هذه الصورة من الأساس الإمبريقي. فالاشتراك في الطقوس الدينية التي توصف بالإجماع "بكونها شعبية" لا تنبئ إلا بتضاييف هزيل مع الدخل والتعليم ومكان الأصل^(٥).

أما وصف الدين الشعبي من خلال التعارض بين العلماء والتصوفة الذي ما يزال يتمتع بهواج ملحوظ وسط الدارسين المسلمين والمستشرقين على السواء، فتكذبه الشواهد التاريخية. وتشير الدراسات الحديثة في التاريخ الإسلامي إلى أنه على الرغم من وجود توترات في أغلب الأحوال، فإن قسمة ثنائية واضحة بين العلماء والتصوفة نادراً ما حدثت، بل على العكس. كان التصوفة والعلماء كثيراً ما تربطهما صلات وثيقة وظلوا كذلك حتى اليوم^(٦).

ويبدو الدخل المتجه إلى الخطاب واعداً بدرجة أكبر. وإن كان يواجه في الممارسة مشكلة الدخل المتجه إلى الطبقة نفسها. فطبقات "الشعبي" و"الرسمي" معرفة مسبقة، ولا يمكن استنباطها من النموذج نفسه. وعلى الرغم من هذا القصص ففي رأي أن هذا الدخل جدير بالاهتمام بما يكفي للاحتفاظ به في الذهن لاستخدام لاحق.

وكبدل لهذه المداخل، يرسم دياب خطوط نموذج للدين الشعبي باعتباره أرضاً وسطى بين الدين والعرف: "التناؤف المتبادل بين الدين والمعتقدات الشعبية، هو ما يمين إطار الدين الشعبي ومادته بالنظر إلى أن هذه المعتقدات (...) تقترب من تكوين ديني اعتقادي بوصفه نظاماً لصيقاً للدين"^(٧). والدين الشعبي - عند دياب - تكوين مستقل لصيق للدين يرتكز أولاً على التقليد النوعي للممارسات التوفيقية، وثانياً على الجماعات (مثل الطرق الصوفية والحركات المهدية) التي

تحمل وتنتشر هذه الممارسات، وثالثاً على رأسها الرمزية النوعية. أى الممارسات والاستعدادات والعرفة الثقافية التي تشكل نسقاً لصيقاً للدين^(١١).

وعلى الرغم من أن هذا المدخل قد يثبت أنه جدير بالاهتمام في دراسة استمرارية ممارسات معطاء، فإنه يترك مشكلة مركزية بدون حل، فما الذى يجعل كل ذلك "شعبياً" ولماذا هو متميز عن الدين؟ وفي الواقع يقوم دياب بشئ معهود لدى معظم منظرى الدين الشعبى، فهو يأخذ فئة الأشياء الشعبية باعتبار مدلولها مسلماً بصحته ويلتزم بفهم الإدراك العام لما يعنيه أن يكون شئ أو ممارسة أو مفهوم، أو شخص "شعبياً".

وتصير التناقضات الناجمة عن الاستعمال العلمى لهذا اللفظ الراجع إلى الإدراك العام^(١٢) واضحة حينما ننظر إلى الممارسة الدينية الفعلية. فالتناس لا يفرقون واقعياً بين ممارسة ارتياد الموالد وممارسة صلاة الجمعة باعتبارهما تنتميان إلى نسقين فرعيين مختلفين. فمن وجهة نظرهم أنهم يمارسون شعائر الإسلام. وعلى الرغم من هذه الحالة؛ فالولد شعبى وصلاة الجمعة ليست كذلك وإن مارسهما معا عدد كبير من الشعب المصرى. وتتميز كل تعريفات "الدين الشعبى" و"المعتقدات الشعبية" .. إلخ بأنها مفصلة عن ممارسات كثيرة محورية بالنسبة للممارسة الدينية من جانب المسلمين العاديين^(١٣). إنهم يتوجهون إلى صلاة الجمعة ويوفرون المال للذهاب إلى مكة للحج ويؤمنون بيوم القيامة والجنة ولكن لسبب ما لا يعد شئ من ذلك شعبياً.

نطاق الأشياء الشعبية:

مشاكل أى محاولة لكشف ما يكونه الدين الشعبى فى الواقع عميرة، وهى معروفة جيداً فى الوقت نفسه ولا عجب أن المفهوم ذاته تعرض لهجوم^(١٤). وينكر أرماندو سلفاتورى Armando Salvatore على سبيل المثال أن "الإسلام الشعبى" يمكن أن يكون كياناً ثقافياً قائماً بذاته. ويدل على أن دائرة الدين الشعبى معرفة فى المحل الأول من خلال استبعادها أو تهيمشها فى المجال العام.

"إذا كان هناك أى شئ يشبه الإسلام الشعبى فى بيئة عاصمة كالقاهرة، فلن يوجد إلا بوصفه إنشاءً افتراضياً من جانب الفاعلين فى الإسلام العمومى لكى يتيحوا له أن يمارس وظيفته. أى أن ينشر أطواء طاقته الحضارية. فالإسلام الشعبى هو الوجه الخلفى للإسلام العمومى، يضاف عليه أولاً طابعاً رومانسياً ثم يرفض ويعاد إنتاجه فى وسائط الاتصال الرسمية من خلال غيابيه المرموق أو على سبيل التخيير من خلال حضور متحجر مستأنس والإسلام العمومى هو بعد كل شئ هو الإسلام الوحيد الذى يمكننا النفاذ إليه نتيجة للكُم المتزايد من الدين الذى يجرى توصيله علناً.

وإذا كانت هناك ممارسات هامشية أو "شعبية" للدين فإن عين عالم الانثروبولوجيا (سواء من أهل البلد أو الأجنبي) هى التى تعزلها وتروجها وتدمجها فى لعبة تعريف ماذا يشبه الإسلام وهى اللعبة العمومية للمتحررة العابرة للثقافات.^(١٥)

ولا يذهب سالفاتورى أبعد من ذلك فى تحليل هذه العلاقة؛ فهو مهتم بالدين فى المجال العمومى ويكفيه أن يبرهن على سبب اعتباره أن دراسة ما يسميه المستشرقون الإسلام الشعبى بلا فائدة فى هذا السياق. وعلى أية حال ينبغي علينا أن نحاول توسيع تلك النقطة.

ومن الواضح أن الإجابة عن سؤال ما الشعبى فى المعتقدات الشعبية، لا تقع فى طبيعة الأشياء بل فى معالجتها من حيث الخطاب.

وهكذا تقل جدوى البحث من معايير موضوعية وصفية للمعتقدات الشعبية حيث لا وجود لأى منها. وبدلاً من ذلك ينبغي أن تجذب انتباهنا - على وجه الدقة - فكرة الإدراك العام عن فئة الأشياء الشعبية. أو بعبارة أدق: إن المعالجة الخطابية من جانب الإدراك العام للظواهر والممارسات الاجتماعية هى التى يجب أن تكون موضوع التحليل لأنها على نحو مضر تعبر عن التمايزات

الاجتماعية والدينية والثقافية التي تشكل بنية الحيز الاجتماعى والتي تبرز موقع الاحتفالات الشعبية - على سبيل المثال : احتفالات المولد - داخله. وسيكون السؤال إذن هو: ماذا يعنى "الشعبى"؟ وأين تقع "المعتقدات الشعبية" فى المجتمع المصرى؟

إن تصنيف "الشعبى" له بطبيعة الحال صلة بالشعب، ذلك الكيان الجمعى الذى ليس محددًا بأى حال دون مواربة. ويرتبط الأزواج المتناقض (اللاتباس) لتصنيف "الشعبى" بالازدواج المتناقض الأساسى لتصنيف "الشعب" الذى يعنى - فى الوقت نفسه - الجسم الجمعى للأمة و"الناس العاديين".

وهكذا تستخدم الصفة "شعبى" فى سياقات متنوعة وفى أغلب الأحوال على نحو ملتبس؛ فهناك معتقدات شعبية، أو دين شعبى. وعلى مستوى العرف يستطيع المرء الكلام عن تقاليد شعبية. وهناك أمثال شعبية، والمجال الكامل للثقافة الشعبية وهو مصطلح غالباً ما يكون مرادفاً للفولكلور. وفى هذه الحالات يبدو أن "شعبى" تدل على الثقافة التقليدية السابقة للثقافة الحديثة (الريفية أساساً).

إن التجمعات السكنية العشوائية التي لا تمتلك (فى أفضل الأحوال) إلا مرافق بدائية. وهى ذات كثافة سكانية عالية وأزقة ضيقة ومستوى من المعيشة منخفض عموماً تعرف بأنها أحياء شعبية. وهناك مطاعم شعبية رخيصة تباع أطباقاً تقليدية مصرية تعرف باسم الطعام الشعبى. ويمكن استعمال لفظ "شعبى" لوصف عدد من السلع اليومية الأخرى: الصحف المسلية تعرف باسم المجلات الشعبية، والسجائر المحلية الرخيصة تعرف باسم السجائر الشعبية. هنا تدل صفة "شعبى" أيضاً على ثقافة معاصرة هابطة الكيف والمستوى (تنتمى فى الأغلب إلى المدينة).

وتخصيص شئ ما بأنه "شعبى" معناه ربطه بنمط خاص من التطبيع *habitus*. ويمتلك الشخص تطبعاً شعبياً إذا كان يعيش فى حى شعبى أو فى قرية ويتكلم لهجة ريفية أو لهجة الطبقة الدنيا، ويكشف عن قيم جماعية تقليدية فى حياته ويرتدى ملابس مصرية تقليدية ويشترك فى طقوس مثل احتفالات المولد.

والازدواج المتناقض للتطبيع الشعبى يصبح واضحاً إذا قارنناه بمقولة تتصل به هى: ابن البلد أو بنت البلد. وابن البلد هو الذى يمارس طريقة حياة تقليدية تنتمى إلى المدينة. وقد اكتسب تصنيف "بلدى" معناه من خلال التصاد عريض الخطوط بين طريقتى الحياة المصرية التقليدية والنخبوية الحديثة (التي يسميها ابن البلد أفرنجية) ويمنح ذلك ابن البلد درجة ثابتة من الأصالة، لا باعتبارها وصفاً ذاتياً إيجابياً فقط بل من خلال استعمال المصطلح فى الخطاب الحدائى بمعنى المادة الخام للثقافة القومية الرفيعة^(١).

وعلى الرغم من أن المفهومين: شعبى وبلدى مترادفان فى بعض الحالات، فإن هناك اختلافات واضحة فى استعمال المصطلحين. وتتميز تسمية أشياء بأنها شعبية بازدواج متناقض قوى وصفى ومعيارى معاً. فالأشياء الشعبية قد تكون تقليدية ولكن ذلك ليس ضرورياً. ولناخذ - كمثال - عشوائيات القاهرة الحديثة، إن مثقفة فى القاهرة ترى "أنها أحياء شعبية". بمعنى شعبى سئ وليس حسناً (كويس) بمعنى أبناء البلد^(٢). إن شخصية ابن البلد تمثل هنا النموذج المثالى لابن جماعة الحارة الأصيلة الودود المرحه. وعلى أى حال يتضمن لفظ "شعبى" كلا من هذه الصورة الإيجابية لابن البلد ومن الجوانب السلبية للحياة اليومية فى هوامش المدينة مثل الفقر والتحرش الجنسى والجريمة وافتقاد المرافق الضرورية.

ليس ديناً بالتمام:

إن فئة الأشياء الشعبية تتوضع فى نسق اجتماعى ثقافى مركب من الإحداثيات: فليس لها قوام محدد أو قيمة معيارية ثابتة كما أنها لا تمتلك نظيراً مقابلاً مثل الذى يمتلكه لفظ "بلدى". ويدل تصنيف "شعبى" على وضع رمزى معين فى المجال الاجتماعى. وعلى الرغم من

أنه مترابط بوضوح مع ثقافة الطبقات الدنيا فإن الأشياء الشعبية تصنيف منطقي قائم بذاته مبنى على مخطط عام لثقافة "رقيمة" سائدة أصولية "قوية" في تعارض مع ثقافة مسودة، مغايرة (مرطقية) "هابطة" أو هامشية^(١١).

وبالتالي تكون "المعتقدات الشعبية" هي فئة كل الممارسات والتصورات الدينية التي تدرك باعتبارها في موضع فرض عليه التهميش وعدم الشرعية في مواجهة المعايير السائدة لما يكون عليه الدين.

وفي الممارسة تمثل "المعتقدات الشعبية" مقولة مركبة مبنية على عدد من التميزات التخطيطية. أولا: من المتوقع أن يكون للفقراء معتقدات شعبية ولا ينطبق ذلك على الطبقات الوسطى والأغنياء. وهذا التمييز الذي يبدو بدهيا ليس شرطا كافيا أو ضروريا مع ذلك. فغياب رأس المال الاقتصادي لا يصبح مهما إلا حينما يتصل بسمات مميزة أخرى. (لنفكر على سبيل المثال في طلبة الجامعة الذين قد يعيشون في شروط بائسة للغاية ولكن تدينهم لا يكون شعبيا).

ثانيا: إن الناس الذين يمتلكون رأس مال تعليميا ضئيلا تكون لهم معتقدات شعبية. وبسبب افتقارهم (المزعوم) إلى التعليم النظامي والمعرفة بالكتاب في فهم الدين فإن الأشخاص المشتركين في احتفالات الموالد على سبيل المثال يوصفون غالبا "بالبسطاء". وهذا لفظ شديد التكرم الاستعلائي يدعى أن هؤلاء البسطاء يتسمون بغياب الحكم العقلاني والتفكير^(١٢). وفي كثير من الخطابات الثقافية يقام تضاد بين معرفة غير المثقفين اللانظامية الشفاهية في الأغلب، والمعرفة "الحقيقية" النظامية المشروعة وبهذا يحط منها لتستوى مع الجهل البحث^(١٣). إن التقاليد الشفاهية وكذلك التفسيرات المغايرة لنصوص الكتاب تكون في الأغلب شعبية نتيجة لضالة أسمائها الرمزي في تقابل مع النظام التعليمي الراسخ (العلماني مثل الدين) والنماذج المرسدة الشرعية لقراءة الكتاب. وتسترعى النظر هنا الحركات العقلية في التصوف التي لا تعد شعبية على الرغم من أن الكثير من الممارسة الصوفية يعد كذلك^(١٤).

ثالثا : ليست المعتقدات الشعبية حديثة، وبعبارة أدق، ليست حديثة كما يحب الحداثيون أن تكون. والوسط الاجتماعي النموذجي للمعتقدات الشعبية هو وسط قرية أو مدينة قديمة سابقة للمدينة الحديثة أو تجمع سكني عشوائى حديث، ولكل منها أسلوب حياة وبنية مكانية والاستعداد الجسمي للممارسات الشعبية ملتبس وعاطفي ولا يعبر عن الاستعداد الحداثي أو الإصلاحى الذى يحاول أن يقيم حدودا قاطعة للوضوح بين المقدس والدنيوى، بين الحقائق العميقة والكلام العادى، بين عناصر الحياة السامية والوضيعة، وفي مقال صحفى نقدى - على سبيل المثال - تعقد مقارنة بين فوضى محطة أتوبيس رمسيس في القاهرة؛ فهى شديدة الازدحام وعدم الانظام، ومأهولة بالباعة الجائلين والبلطجية، واحتفال مولد انتقل من أعماق ريف مصر العليا إلى قلب القاهرة^(١٥). والمولد في هذه الحالة - وهو نموذج أصلى بحق للدين الشعبى - مرتبط بالحوارى الضيقة والقمامة والأصوات الصارخة والزحام الفوضى لحي شعبى. وتتعارض هذه الصورة مع النموذج المثالى السائد للوسط الحضري (وإن لم يكن في الواقع واسع الانتشار الكولونيالى وما بعد الكولونيالى. ووفقا لهذا النموذج المثالى ينبغى أن تمتلك المدينة الحديثة مبانى ضخمة متميزة وظيفيا على جانبى ميادين واسعة نظيفة. وينبغى أن يقطنها مواطنون مهذبون يسلكون بطريقة عقلانية منضبطة^(١٦)).

رابعا : من المحتمل بدرجة أكبر أن تكون الممارسات النسائية للدين شعبية أكثر من ممارسات الرجال. ومصر مجتمع مازال فيه نسبيا تمييز قوى بين الذكور والإناث، وكثير من الممارسات الدينية له طابع ذكوري غالب (الصلاة في المسجد، تلاوة القرآن) أو طابع نسائي غالب (زيارة الأضرحة، طقوس الشفاء والخصوبة). ولأن العلم الدينى والقيادة الدينية ومن ثم إنتاج الحقيقة الدينية حدث أن كانا مجالين للرجال، فإن الممارسات النسائية النموذجية أصبح الاحتمال الغالب لها أن تكون مغايرة للممارسات "القوية"^(١٧).

خامسا: وهذا هو التعارض الأكثر جوهرية. إن المعتقدات الشعبية (أو الدين الشعبي) مغايرة هرطقية لا بالنسبة إلى "الدين الرسمي" بل إلى الدين ذاته. ويعني "الدين الشعبي" دائما (تقريبا) "ما ليس ديناً بالتعام". ويتحدث محمد حافظ دياب - في تعريفه الذي سبق الاستشهاد به للدين الشعبي - عن التناقض المتبادل بين الدين والمعتقدات الشعبية^(٢٢). وذات مرة شرح لي صحفي مصري أن المولد "لا علاقة لها بالدين"^(٢٣). وفي الخطابات الثقافية والدينية السائدة في مصر المعاصرة، يُفهم الدين باعتباره شيئا محددا بوضوح، له حدود ومعان ثابتة. والاعتقاد مهما يكن راسخا والشعائر مهما تكن مقدسة لا يكفيان لتشكيل الدين. فالدين نُسق متفاسك وعقلاني مبني على مصادر يقينية ملزمة. يتألف من عبادات محددة وسلوك ديني مبني على أراز محدودة بدقة ومذهب حول الكون والأخلاق. والسياسة (إمكانا). ويتم استبعاد البدع وعدم الاتساق والتوفيقات. ويتطابق هذا المفهوم التفسيري للدين بدقة تامة مع ما يصفه بورديو بصحيح الاعتقاد (الاعتقاد القويم):

"وفي الحقيقة لا يتشكل نسق المخططات التصنيقية، بوصفه نسقا متموضعا مؤسسيا للتصنيف إلا حينما يكف عن العمل كحس بالحدود بحيث يجب على حماة النظام المستقر أن يعلنوا مبادئ إنتاج هذا النظام الواقعية والمثلية ويضفوا عليها نسقا وتقييدا لكي يدافعوا عنها ضد الهرطقة (الآراء المغايرة) وباختصار يجب عليهم أن يؤسسوا العقيدة السائدة بوصفها التفسير القويم (صحيح الدين)، الأصولية الحققة"^(٢٤).

وفقا لذلك لا يكون الدين ديناً بحق عند بعض الناس في مصر المعاصرة إلا إذا كان من الممكن له الإفصاح بلغة التفسير القويم (أو التفسير القويمة بما أن هناك أنساقا متنافسة للتصنيف ذات طابع مؤسسي). ويجب إبطال مفعول التوفيقات والتجديدات (البدع) والتشوشات التي لابد أن تحدث في كل دين حي. وقد تبقى غير منعكسة في شكل عقيدة، وقد تبقى محتجبة بواسطة العلم الديني. وقد تدفع إلى الهامش بتسميتها شعبية أي مغايرة. دينية بعض الشيء ولكنها ليست ديناً بالتعام.

ويجرى تعريف الدين الشعبي دائما وفقا لمقياس مركب متعدد الأبعاد. فلكي تصبح ممارسة دينية ما شعبية يجب عليها أن تبدي عدة سمات مميزة مترابطة مثل التغير العقدي ورأس المال التعليمي الضئيل أو الاشتراك النسوي الغالب (على الرغم من أنها تقتصر إمكانا أو فعلا إلى بعض هذه السمات).

وهذا هو السبب في أن كل المعتقدات المغايرة ليست شعبية. فالإلحاد ليس شعبيا وكذلك العلمانية وكل المذاهب المغايرة التي تركت وراءها بالقطع الأساس العام للإسلام. ويرجع ذلك أولا إلى حقيقة أن للدين الشعبي دائما علاقة حميمة وإن تكن غير شرعية بالدين القويم. إنه ليس بالتمام جزءا منه ولكنه ليس منفصلا متميزا عنه أيضا من خلال وحدة الممارسة الفعلية (ويجب أن نتذكر مرة ثانية أن الأشخاص أنفسهم الذين يحضرون المولد وحفلات الزار يذهبون إلى صلوات الجمعة ويصومون رمضان). ويرجع ذلك إلى أن المعتقد الشعبي المغاير متميز عن الهرطقة العلمانية العقلانية على سبيل المثال لأن المثقفين العلمانيين قد يكونون مغايري العقيدة ولكنهم ليسوا بالقطع مثل بنات البلد الأميات في حي شعبي.

واتباعا للمنطق نفسه لا تكون المعتقدات الشعبية مطابقة لتدين الفلاحين، وقرقاء المدن، والنساء، أو الأميين. فالإلى الذي تتبع فيه ممارستهم الدينية نظام الاتجاه الشرعي السائد - كما هي الحال في أغلب الأحوال - فإنها الدين الصراح وليست ديناً شعبيا، واتباعا للمنطق نفسه سنرى أيضا أن شخصا ما إذا كانت لديه معتقدات شعبية وكان يزاوّل الأمور على نحو شعبي ولديه تطبع شعبي فإن ذلك غالبا ما يكون كافيا لجعله (أو لجعلها) ينتمي إلى الطبقات الشعبية. وهذا هو سبب أن اشتراك أشخاص ذوي رأسمال اقتصادي أو تعليمي عالي القيمة اشتراكا فعليا في

ممارسة شعبية لا يرفع بالضرورة من قيمة رأسمالها الرمزي. فمن خلال الوسط الشعبي للممارسة يستولى المشاركون من الطبقة الوسطى أو العليا بالفعل على تطبيع شعبي.

والميزة التصنيفية للقول "بمعتقدات شعبية" أو "دين شعبي" مهمة. فهي حل لمشكلة أساسية جدا في النظام المنطقي للمجتمع، مشكلة أن "الدين" أي الدين الصحيح، ليس في الأغلب ما يمارسه المتدينون. ولكن بمجرد أن يقسم المرء ما يمارسه المؤمنون إلى فئتين متميزتين فإنه يستطيع أن يتكلم عنهما على نحو يبدو موضوعيا. وهكذا يستطيع المرء أن يدرس المعتقدات الشعبية دون أن يضطر إلى أن يثقل كثيرا حول وضعها المشكوك فيه بالنسبة إلى الدين كما يستطيع المرء دراسة الدين دون أن يضطر للقلق حول حدوثه في الواقع. فالدائرتان تمثلان تيارين موضوعيين من الحدوث الواقعي للممارسة الدينية.^(٢٨)

ومن المهم جدا ملاحظة أن لفظ "شعبي" في استعمالها الأصلي داخل الإدراك العام تدل فقط على العلاقة النوعية لممارسة ما بالممارسات الاجتماعية السائدة وبالتالي ليست المعتقدات الشعبية في الأصل مجالا أو نسقا، فهي ليست إلا فئة الأمور التي تشترك في تطبيع مماثل وفي وضع مماثل داخل البنية الرمزية للحيز الاجتماعي. ولكن بمجرد أن تنتقل من الإدراك العام إلى الخطابين العقلي والعلمي نكتشف أن ميلا إلى تشيئ هذا التصنيف ينبثق وهنا يصير الاختلاف بين "المعتقدات الشعبية" و"الدين الشعبي" اللذين يستخدمان في الأغلب بوصفهما مترادفين ذوي دلالة. فعلى حين لا تعني "المعتقدات الشعبية" في الأغلب إلا فئة المعتقدات التي يمكن من خلال موقعها في الحيز الاجتماعي أن تسمى شعبية، فإن "الدين الشعبي"، نسق، مجال له منطق الخاص. وعلى الرغم من أن لا أحد يمارس بالفعل الدين الشعبي ممارسة متميزة ذات منطق متميز (منفصل)، فإن المصطلح مع ذلك واسع الاستعمال بسبب موضوعيته الظاهرية. فالدين الشعبي هو شئ "واقعي" يمكن الكلام عنه والتعامل معه سواء كان مشكلة تتطلب حلا، أم تقليدا يتطلب توثيقا، أم وجودا بالقوة يتطلب تحقيقا بالفعل.^(٢٩) وتلك هي نقطة الانطلاق المضمرة لدراسة الدين الشعبي دراسة علمية^(٣٠).

وفي هذا السياق من المهم إبراز أن لفظ "شعبي" عموما وتعبير "معتقدات شعبية/دين شعبي" خصوصا، على الرغم من أنهما يستعملان لدى كل طبقات المجتمع المصري، هما تصنيفان أنتجتتهما الخطابات السائدة. فالذين يدرسون ويصنفون ويصفون الثقافة الشعبية ليسوا من "الطبقات الشعبية" إنهم صحفيون ومثقفون واثقويولوجيون وعلماء دين وسياسيون... إلخ. وبالنسبة إليهم يكون الدين الشعبي آخر ثقافيا واجتماعيا. وغالبا ما يتعاملون مع هذا الآخر الثقافي والاجتماعي على نحو منفصل (ولنتذكر على سبيل المثال فئة "الناس البسطاء"). ولا تظهر الثقافة الشعبية كدائرة متميزة إلا من خلال هذه النظرة الجازمة المعتمدة من موقع مسيطر.

والفولكلور هو حالة جديرة بالاهتمام لهذه النظرة الجازمة المعتمدة من أعلى. فالولائد - لكي نتوقف عند حالة نموذجية - هي مصدر مهم للبحث الفولكلوري. فالأشعار والملاحم المأثورة، وتمثيلات العرائش والأغاني والآلات الموسيقية القديمة يجري جمعها وإعادة عرضها لجمهور لا يذهب إلى الولائد ولكنه يذهب إلى المسرح وقاعات الموسيقى. ولكن تلك الملاحم والأغاني والتثنيات في سياقها الأصلي هي جزء من عرض متكامل: ولا تنفصل قيمتها الجمالية عن مضمونها الديني والأخلاقي في الحكايات الرواية في الطقوس المفروسة فيه أو عن حياة المشاركين وكفولكلور يجري اختزالها ورفعها إلى مستوى فن^(٣١). وحينما نصير فنا يمكن للمرء تقييها كمفردات جمالية (تم إعلانها من خلال وعي سياسي معين بها باعتبارها الثقافة الأصيلة للشعب المصري) دون إلزام بتقييم الطقوس والحيوات والأخلاقيات التي كانت وثيقة الارتباط بها في الأصل. وهي بوصفها فنا تفقد أيضا التأثير المزج المهدد (بالكسر) على نحو ما تحدثه الحياة الواقعية داخل الأحياء الشعبية في أعضاء الطبقات العليا. وبطريقة ما يمثل الفولكلور استراتيجية لمعالجة اللبس (الازدواج المتناقض) المميز لكل الأمور "الشعبية" فهو في لحظة أصيل وفائن وفي اللحظة التالية مبتذل ومهدد (بالكسر).

وهذا الازدواج المتناقض (الالتباس) هو نتيجة مباشرة لمنطق تصنيف أشياء بعينها باعتبارها "شعبية". ويكشف بورديو عن قوة الموضعة التي يمكن للتصنيفات أن تمتلكها: "إن فرض اسم معترف به هو فعل اعتراف بوجود اجتماعي مكتمل يقوم بتحويل طبيعة الشيء المسمى. فهو لم يعد يوجد بمجرد الأمر الواقع كممارسة غير قانونية أو غير مشروعة جرى التسامح معها بل وظيفية اجتماعية أى :رسالة [..] ومهمة [٣٧]."

وهذه النقطة على الرغم من أنها تشير أصلا إلى مهن وألقاب تعليمية.. إلخ - مفيدة جدا لفهم إبهام الدين الشعبي (ازدواجه المتناقض)، فعلى الرغم من أن تعريفه في أول الأمر جاء من خلال علاقته بالدين القويم السائد ثقافيا (صحيح الدين) سرعان ما صار شيئا مستقلا، مكانا في الحيز الاجتماعي. وهكذا اكتسب الدين الشعبي طاقة كامنة من الأصالة تتحقق بالفعل على سبيل المثال في أبحاث الدين الشعبي والفولكلور وفي الإنشاء الافتراضي من جانب الخطاب اليساري والقومي للثقافة الشعبية بوصفها ثقافة مضادة صادرة من الأعماق (مصرية حقا أو بروليتارية حقا أو الاثنين معا وفقا لوجهة النظر السياسية). ويصبح محتوى "الشعبي" نفسه محلا للتنازع. فقسم يحاول أن ينشئه باعتباره مجال الثقافة الأصيلة التقليدية. وقسم آخر يأخذ على عاتقه إعادة تعريفه بوصفه ثقافة الكتلة الجماهيرية على حين يعرف قسم آخر وعيه النخبوي الخاص في مواجهته (٣٨).

ويفسر الازدواج المتناقض "للدین الشعبي" لماذا لا يستعمل المصطلح في الخطاب الأكثر معارضة للممارسات الدينية "الشعبية". وكلنا نعرف أن الإسلاميين يناهضون الدين الشعبي (أو الإسلام الشعبي كما يفضل المؤلفون الغربيون تسميته). فالإسلاميون المعاصرون يذهبون على أى حال إلى أنه لا وجود لشيء مثل الدين الشعبي. فهناك بدع ومنكرات وجهل وشرك وحتى كفر. ولكن لا وجود لمعتقدات شعبية أو دين شعبي (٣٩).

ويمكن سبب ذلك في التصور المحدد لدى الإسلاميين عن التراتبات الدينية، ويجب أن نتذكر أن المعتقدات الشعبية ليست هامشية فحسب، بل يتم التسامح معها وحتى الاعتراف بها طالما تبقى في الهامش. فالإسلاميون يتبعون مدخلا كليا صارما في مجال الممارسة الدينية، فهم ينكرون وجود تراتبات طبقية في الدين ويدعون أن تفسيرهم الصحيح للدين سيكون المبدأ الكلي لتنظيم المجتمع. وفي مثل هذا التصور للدين في المجتمع لا إمكان لوجود أشكال هامشية للدين ولا لممارسات لا تكون إسلامية بالتمام. فليس من المستطاع وجود أى مجالات دينية داخل المجتمع الإسلامي شبه مستقلة وحتى أصيلة إمكانا (٤٠).

وإن الازدواج المتناقض المعيارى "للدین الشعبي" هو الذى يجعل ذلك التصنيف غير ملائم لوجهة نظر الإسلاميين إلى المجتمع. فللفظ "شعبي" الكثير جدا من المعانى الضمنية التكميلية الإيجابية إمكانا، والإسلاميون بعد كل شئ يصورون أنفسهم غالبا بوصفهم حركة شعبية من أسفل مناهضة للنخب الفاسدة. وهكذا فبدلا من استعمال مثل هذا التصنيف اللتبس فإن خطاب هذه الجماعات حول الممارسات المغايرة - التي تمثل بطبيعة الحال عقبة كبرى أمام تحقيق مجتمع إسلامي كلي متجانس يجب إزالتها - يصنفها بوصفها سلبية بوضوح بحيث لا يترك مجالا للشك في خطئها أو مكانا لثقافة مضادة ممكنة.

نتائج :

ونختتم التحليل بأن فئة المعتقدات الشعبية ليست شيئا موضوعيا تمكن دراسته بوصفه كذلك وإن تكن تصنيفا واقيا حقيقيا يمتلك قوة للموضعة. لذلك فعلى الرغم من أنني اعتبر الدراسة التي لا تحلل منطقتيها "للدین الشعبي" أو "الإسلام الشعبي" مشروعا إشكاليا لأقصى مدى، فإننى لا أجد سببا للتخلي بالكامل عن المقولة. إن فئة المعتقدات الشعبية تومن إلى التوتر الواقعي الوجود بين ممارسات وخطابات دينية مختلفة في مصر المعاصرة.

وأعود إلى قضية أرماتو سلفكتورى إن الإسلام "الشعبى" هو "الوجه الآخر" للإسلام العمومى^(٦٦).

ويبدو لى أن الإسلام العمومى بعد كل شئ ليس الإسلام الوحيد الذى يمكننا النفاذ إليه بالدراسة؛ فهناك بالفعل خطابات مهمة أخرى عن الإسلام موجودة وتجر عن نفسها. وهنا من المفيد الرجوع إلى مدخل عصام فوزى إلى الخطاب الشعبى حول الدين^(٦٧). لأن هذه العلاقة المتوترة بين الإسلام العمومى والخطابات والممارسات الإسلامية المتناقضة المنقضية المتنوعة فى المجتمع هى على وجه الدقة التى يمكن تسليط الضوء عليها بواسطة دراسة التصنيفات التى تنتج فئة المعتقدات الشعبية ولكننا يجب أن نتخلى عن أى اتجاهات تقوم بتثبيتها وإضفاء طابع الجوهري عليها، ويجب كذلك أن نكف عن اعتبار الخطاب الشعبى حول الدين باعتباره الخطاب المحدد جوهريا لجماعة محددة جوهريا. وبدلاً من ذلك ينبغي علينا أن نوجه اهتمامنا نحو العلاقات بين أشكال مختلفة من الخطاب الدينى والممارسة الدينية والتطبيع الدينى. وعندئذ قد يصير تحليل الخطابات المتنافسة حول الدين مفيداً تماماً فى فهم صراعات وتوترات حول الإسلام فى مصر المعاصرة.

الهوامش:

(1) Bourdieu, Pierre, *Distinction. A Social Critique of the Judgement of Taste*, London etc.: Routledge, 1984, p.170 cf. also pp. 101 f., 468f.

(2) E.g. Bourdieu, Pierre, *Outline of a Theory of Practice*, Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1977, pp. 3, 21; *Distinction*, p. 467.

(3) Bourdieu, *Distinction*, p. 22.

(٤) على الرغم من وجود بعض الاختلافات بين هذه المصطلحات فإن تحليلها هنا يعتبرها مقولة واحدة. وبعد ذلك سنتناول المعانى الضمنية المختلفة للمعتقدات الشعبية والدين الشعبى.

(٥) راجع مثلاً محمد الجوهري: علم الفلكلور ج ٢: دراسة المعتقدات الشعبية، القاهرة، دار المعارف، ١٩٨٠.

Waardenburg, Jacques, "Popular and official Islam; Contemporary developments with special reference to Iran", *The Arabist. Budapest Studies in Arabic*, vol. 13-14 (1995) pp. 313-341; Gellner, Ernest, *Muslim society*. Cambridge etc: Cambridge University Press, 1981.

(٦) محمد حافظ دياب "الدين الشعبى.. الذكرة والمعاش، سطور عدد ٣٠، مايو ١٩٩٩، ص ١٦ - ١٨.

(٧) ما يتمثل به دياب من مدخل متجه نحو الخطاب هو فى الأغلب عمل باحث واحد.

عصام فوزى: آليات الهيمنة والمقاومة فى الخطاب الشعبى "أضبا المجتمع المدنى العربى فى ضوء أطروحات غرامشى، القاهرة، مؤسسة عيال للدراسات والنشر، ١٩٩٢، ص ١٢٢ - ١٣٥.

عصام فوزى: تسلط التكنين فى مصر، مدخل لفهم التفكير الشعبى حول الدين "إشكاليات التكوين الاجتماعى والفكرات الشعبية فى مصر، نيوقسبا، مؤسسة عيال للدراسات والنشر، ١٩٩٢، ص ٢١٤ - ٢٤٨.

(٨) من الغريب فلة البحث الكمي فى الموضوع. فالأرقام الوحيدة المتاحة لى تتعلق بأعضاء طريقتين صوفييتين فى القاهرة. راجع: عمار على حسن: للصوفية والسياسة فى مصر، القاهرة: مركز المحروسة، ١٩٩٢، ص ٥٤ - ١٥٧ - ٢٣٣.

(9) Th. Emil Homerin, "Sufis and their detractors in Mameluk Egypt. A survey of protagonists and institutional settings". de Jong, Frederick/ Radtke, Berndt (eds), *Islamic Mysticism Contested. Thirteen Centuries of Controversies and Polemics*, Leiden et al: Brill, 1999, pp. 225-247; Zeghal, Malika, *Gardiens de l'islam. Les oulémas d'Al Azhar dans l'Égypte contemporaine*, Presses de Sciences Po, Paris 1986, p.320.

(١٠) محمد حافظ دياب: الدين الشعبي، ص ١٦.

(١١) المرجع السابق، ص ١٨ .

(12) Cf. Bourdieu, *Distinction*, p.169.

(13) Cf. Waardenburgh, "Popular and official Islam", pp. 317f.; Shoshan , Boaz, *Popular Culture in Medieval Cairo*, Cambridge. Cambridge Univ. Press, 1993, pp. 67ff.

محمد حافظ دياب: الدين الشعبي، ص ٩٦ ، محمد الجوهري: علم الفلكلور، ص ٢٩. شحاتة صيام: الدين الشعبي فى مصر: نقد العقل المتحيل، الاسكندرية، رامتان، ١٩٩٥، ص ٩. على فهمي: دين الحرافيش فى مصر المحروسة، القاهرة: مبريت للنشر والمعلومات، ١٩٩٩، ص ١٧.

(١٤) لنقد إمبيريقى راجع :

Abu – Zahra, Nadia, *The Pure and Powerful. Studies in Contemporary Muslim Society*, Berkshire, Ithaca Press, 1997, pp. 277 ff.

(15) Salvatore, Armando: "Staging Virtue: The Disembodiment of Self – Correctness and the Making of Islam as Public Norm". In: Stauth. Georg (ed.), *Islam – Motor or Challenge of Modernity* (Yearbook of the Sociology of Islam, Vol.1) , Hamburg: Lit Verlag, 1998, pp. 87-120., here p.118.

(16) Armbrust, Walter, *Mass Culture and Modernism in Egypt*, Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1996, pp. 25ff.; el Messiri, Sawsan, *Ibn al Baid. A Concept of Egyptian Identity*, Leiden: Brill, 1978, pp. 54 F, 104f.

(١٧) حوار شخصى مع كاتبة مصرية فى القاهرة، يوليو ١٩٩٩.

(18) Cf. Bourdieu, *Distinction*, pp. 168 ff.; *Theory of Practice*, pp 15ff.

(١٩) على فهمي : دين الحرافيش ص ٤٨.

Wielandt, Rotraud, "Die Bewertung islamischen Volksglaubens in Ägyptischer Erzählliteratur des 20 Jahrhunderts" *Die Welt des Islam*, Vol. 23-24 (1984) pp. 244-258.

(٢٠) جمال سالم وموسى حبل: كرامات أم خرافات الأولياء: دروشة.. تقبيل الاعتباط.. البكاء أمام لثر النبى.. وركوب الخيل فى مولد البدوى!، عقيدتى. ١٩٩٩/٦/٢٩، ص ٨ – ٩. أنور الجندى: الشبهات والأخطاء الشائعة فى الفكر الإسلامى، القاهرة، دار الاعتصام، ١٩٩٥، ص ٢١٤.

(٢١) راجع مثلاً جمال بدوى: التصوف المصرى من الفلسفة إلى الدروشة، فولد ١٩٩٦/٧/٢٥، ص ١٩٨. راجع مثلاً: جمال بدوى: علاقة له بالفزعيات ومولود الأولياء، فولد ١٩٩٨/١/٣١.

(٢٢) بعد أن اختلط الحابل بالنابل، فوزى فى ميدان رمسيس، الأهرام، ١٩٩٩/٧/٢٠.

(23) Armbrust, *Mass Culture and modernism*, pp.37 ff., 190ff. Mitchell Timothy, *Colonising Egypt*, Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1988, pp. 63ff.

(٢٤) راجع مثل: مجدى السيد إبراهيم: بدع وخرافات النساء، القاهرة ، مكتبة القرن، ١٩٩٢.

(٢٥) محمد حافظ دياب: "الدين الشعبي"، ص ١٦.

(٢٦) حوار شخصى مع صحفي مصرى فى القاهرة ١٩٩٩/٦/٢٩.

(27) Bourdieu, *Distinction*, p.480. *habitus*

ويعنى بورديو بالعقيدة الاستعدادات والفهم العام للعالم الاجتماعى وهما "غنيان عن القول" بيدوان من الموضوع بحيث لا يحتاجان إلى وضعهما فى مفهومين يتخذان شكل "عقيدة قومية".

(٢٨) فى هذه النقطة أتجه نحو تحليل فوكو للموضوعات باعتبارها منتجات حدوث واقعى لممارسات خطابية.

Cf, Foucault, Michel, *The Archaeology of Knowledge and the Discourse on Language*. New York: Pantheon Books, 1972, pp. 40ff.

(29) Bourdieu, *Distinction*, pp.47 ff., Foucault, *Archaeology of Knowledge*, pp. 40.ff.

(٣٠) واستغلاله السياسي ولناخذ استعمال لفظ "الدين الشعبي" في خطاب "الوحدة الوطنية" كمثال: فهناك دعوى تقول إن الدين الشعبي يمثل شيئا يشبه شكلا توفيقيا وسطيا بين الإسلام والمسيحية. ومن المؤكد أن النزعة التوفيقية واسعة الانتشار في ممارسات دينية كثيرة داخل مصر. ولكن من الخطأ الشديد تجاهل حقيقة أن كل الممارسات الدينية داخل مصر تتميز بأنها مسيحية أو إسلامية. والمولد الإسلامية والمسيحية على سبيل المثال تشترك في عدد من السمات المشتركة، ولكن لا توجد موالد مختلطة. فهي دائما تكريم إما لولوى أو لقيس ولكنها لا تكون لهما معا في الوقت نفسه.

(٣١) وهنا نجد ما يسميه بورديو الاستعداد الجمالى فاعلا

Cf. Bourdieu, *Distinction*, pp. 28 ff.

(٣٢) المرجع السابق، ص ٤٨٠.

(33) Cf. Armbust, *Mass Culture and Modernism*, pp. 184 ff.

(٣٤) راجع مثلا مجدى السيد إبراهيم: بدع وخرافات النساء؛ إبراهيم الجمل: بدع ومذكرات يجب أن تزول ليس من الإسلام، القاهرة: مكتبة العلم، ١٩٩٣ طلعت زهران: لحزرا أقوال وأفعال واعتقادات خاطئة، الإسكندرية: دار العقيدة، التراث ١٩٩٥.

(٣٥) أبو الجندى: الشبهات والأخطاء، ص ٢١٤.

(36) Salvatore, "Staging Virtue". p116.

(٣٧) راجع عصام فوزى: "لنمط الدين في مصر".

نحو علم ممارسة اجتماعي: بنية سوسيولوجيا بورديو ومنطقها

لويك ج. د. فاكان

Loic J.D. Wacquant

ت: أحمد حسان

هذا المقال هو القسم الأول من كتاب: "دعوة إلى السوسيولوجيا الانعكاسية" *An Invitation to reflexive sociology* - تأليف بيير بورديو ولويك فاكان. ونشرته Polly Press عام ١٩٩٢. ويمثل المقال مدخلا للكتاب كله بينما يمثل القسم الثاني حواراً مستفيضاً بين بورديو وفاكان حول مختلف جوانب فكر بورديو وذلك كجزء من ورشة عمل أقامتها جامعة شيكاغو حول أعمال بورديو. ويمثل القسم الثالث توجيهات بورديو للدارسين معه في ورشة عمل باريس حول ممارسة السوسيولوجيا الانعكاسية. (المترجم)

"الإمساك بالصعوبة العميقة هو الأمر الصعب. لأنها بإدراكها قرب السطح تظل ببساطة نفس الصعوبة التي كانتها. يجب انتزاعها من جذورها؛ ويتضمن هذا أن نبدأ في التفكير بطريقة جديدة. والتحول حاسم بقدر التحول، مثلاً، من طريقة التفكير الخيمائية إلى طريقة التفكير الكيمائية. طريقة التفكير الجديدة هي ما يصعب ترسيخه، وفور أن تترسخ طريقة التفكير الجديدة؛ تختفي المشكلات القديمة؛ وفي الحقيقة، يصبح من الصعب إستعادتها. لأنها تتمشي مع طريقتنا في التعبير عن أنفسنا، وإذا كسونا أنفسنا بشكل جديد من التعبير، فإننا ننزج المشكلات القديمة مع الرداء القديم."

لودفيج فتجنشتين *Vermischte Bemerkungen*

برز العمل الواسع النطاق الذي أنتجه بيير بورديو خلال العقود الثلاثة الماضية بوصفه واحداً من أكثر مجموعات النظرية الاجتماعية والبحث الاجتماعي خيالا وخصوبة في حقبة ما بعد الحرب. وبعد فترة كمون طويلة، أخذ تأثيره يتزايد بشدة ويتسع باستمرار - عبر التخصصات، من الأنثروبولوجيا، والسوسيولوجيا، والتربية إلى التاريخ، واللغويات، والعلم السياسي، والفلسفة، وعلم الجمال، والدراسات الأدبية. وجغرافيا من جيران فرنسا الأوربيين إلى أوروبا الشرقية، والدول الاسكندنافية، وآسيا، وأمريكا اللاتينية، والولايات المتحدة^(١). ويؤجّه عمل *Oeuvre* بورديو - شبه الموسوعي - تحدياً متعدد الجوانب للتقسيمات الزاهنة ولأنماط التفكير المقبولة في العلم الاجتماعي بفضل تجاهله التام لحدود التخصصات، وبفضل المدى الإستثنائي لامتداد ميادين البحث المتخصص التي يعبرها (من دراسة الفلاحين، والفن، والبطالة، والتعليم، والقانون، والعلم، والأدب إلى تحليل القرابة، والطبقات، والدين، والسياسة، والرياضة، واللغة، والإسكان، والمثقفين، والدولة). وبفضل قدرته على المزج بين تنوع من الأساليب السوسيولوجية، من التقارير الإثنوجرافية المرهقة إلى النماذج الإحصائية، إلى الحجج الميتا نظرية والفلسفية المجردة.

إلا أن الطابع المقلق لمشروع بورديو ينبع بشكل أعمق من محاولته الدائبة للجمع بين عدد من التناقضات الراسخة التي تميز العلم الاجتماعي، ومن بينها التضاد الذي يبدو غير قابل للحل بين نمط المعرفة الذاتية ونمط المعرفة الموضوعي، والفصل بين تحليل ما هو رمزي وتحليل ما هو مادي، والطلاق المستمر بين النظرية والبحث (Bourdieu, 1973c, 1977a, 1999a). وقاد هذا الجهد بورديو إلى نبذ تعارضين ثنائيين آخرين احتلا مؤخراً موقعا مركزيا في المنتدى النظري، هما تعارض البنية ودور الفاعل *agency* من جهة، وتعارض التحليل المجهرى والتحليل الكلي من

جهة أخرى، وذلك عن طريق شحذ منظومة من الأدوات المفهومية والمنهجية القادرة على تذويب هذه التمييزات ذاتها^(١). وغافلا عن تقلبات الموضة الثقافية. دافع بورديو بثبات عن إمكانية اقتصاد سياسي موحد للممارسة. وللسلطة الرمزية على وجه الخصوص. يلحم فعلياً القاربتين الفنونولوجية والبنوية في نمط متكامل، ومتناسك معرفياً من البحث الاجتماعي له صلاحية عامة - في أنثروبولوجيا "Anthropologie بالمعنى الكانطي للكلمة، لكنها أنثروبولوجيا بالغة التمييز من حيث أنها تضم على نحو صريح نشاطات المحلل الذي يقدم التقارير النظرية عن ممارسات الآخرين (Bourdieu 1982a & 1988a).

لكن، وبشكل متناقض، فإن هذا العمل البالغ العمومية والتنسيقية - في مداه ومقاصده - قد جرى إدراكه وتمثله نمطياً على هيئة "تفتل وأجزاء". أما تحذير جراهام وويليامز (Graham and Williams (209 : 1980) من أن "الاستيعاب الاجتزائي والجزئي لا يمثل جسماً ثرياً وموحداً من النظرية والعمل الامبيريقى المتصل بها عبر مدى من المجالات يمكن أن يؤدي إلى خطر إساءة قراءة النظرية بدرجة خطيرة" فقد اتضح أنه تحذير متبصر. وإذا كان عدد مختار من مفاهيمه (مثل مفهوم رأس المال الثقافي) قد استُخدم على نطاق واسع، وعلى نحو مثير عادة، من جانب علماء الاجتماع الأمريكيين العاملين في ميادين بحثٍ أو تنظير محدّد^(٢)، فإن عمل بورديو في كليته in globo ما زال ينادل سوء الفهم على نطاق واسع، وما زال اقتصاده الكلي ومنطقه الداخلي مراوغين. تشهد على ذلك التنوع المحيرة للتفسيرات، والانتقادات التي تستبعد بعضها. وردود الفعل المتناقضة التي يثيرها، كما يشهد عليه التفتيت والبرز اللذان وافقا استيراده هير الأطلنطي.

هكذا، ولكي نبسط بدرجة كبيرة، فإن استيعاب كتابات بورديو في العالم الناطق بالإنجليزية قد تقدّم حتى الآن استناداً إلى ثلاث نقاط تقاطع رئيسية، ترتبط كل واحدة منها بأحد كتبه الأساسية^(٣)، فأخصاصيو التربية يلتفون حول إعادة الإنتاج في التربية، والمجتمع، والثقافة؛ ويركز الأنثروبولوجيون على دراسات بورديو الإثنوجرافية للجزائر، وعلى عرض نظرية الهابيتوس والرسامال الرمزي المتضمن في: موجز لنظرية في الممارسة. بينما يتمسك سوسيلوجيو الثقافة، وعلم الجمال، والطبقات بكتاب التمييز (Bourdieu and Passeron 1979, Bourdieu 1977a, 1984a) وبشكل نمطي تجهل كل جماعة من المفسرين الجماعات الأخرى، بحيث أن قلة هي التي تبين الروابط العضوية، النظرية والجوهرية، التي تربط بين استقصاءات بورديو الواسعة المدى في هذه الميادين وفي غيرها. ونتيجة لذلك، فإنه على الرغم من فورة الترجمات التي جرت مؤخراً، والأدب الفرعي الذي ازدهر حول كتاباته - والذي صار الآن ضافياً وسريع الانتشار - فإن بورديو يظل بمثابة لغزٍ ثقافي.

من هنا، فإنني - من باب التمهيد للجسم الرئيسي للكتاب - أقترح أن أخطّط بضريات فرساة عريضة الأطروحات والمقاصد المحورية التي تمنح جهد بورديو وحدته وقوة دفعه الفائقتين. وأقول على الفور أن بورديو، على أساس أنطولوجيا سوسيلوجية غير ديكراتية ترفض فصل الموضوع عن الذات، القصد عن السبب، المادية عن التمثيل الرمزي، يسعى إلى التغلب على الاختزال الموهن للسوسيلوجيا إما إلى فيزياء موضوعية لبنيات المادية وإما إلى فونولوجيا بنائية لأشكال الإدراك وذلك عن طريق بنوية توليدية قادرة على الجمع بين الاثنين. وهو يفعل ذلك ليس بأن يطور بشكل نسقي نظرية بالمعنى الضيق Stricto Sensu بل منهجاً سوسيلوجيا يمثل أساساً في طريقة لطرح المشكلات. في منظمة مُقتَصِدَة من الأدوات والإجراءات المفهومية لبناء الموضوعات ونقل المعرفة للمُتَقَطَة في أحد ميادين الاستقصاء إلى ميدان آخر^(٤). "برغم أهمية الموضوع النوعي [لهذا] البحث [أو ذلك] فإنه أقل أهمية في الحقيقة". من المنهج الذي طُبّق

عليه والذي يمكن تطبيقه على ما لانهاية له من الموضوعات المختلفة (Bourdieu & Saint Martin 1982: 50) "لأنه متقوَّش في بنيات هايتوس" 'علمي طويل الأمد وقابل للنقل'.

يرد هنا تحذيران. أولاً، ثمة نوعٌ من التناقض، أو على الأقل من التوتر الشديد، بين عمل بورديو ونمط العرض "الفوتوغرافي" الذي تبنَّيته فيما يلي: فالأولُ عملٌ في تقدُّم متصل، إذ أن بيير بورديو يقوم بلا نهاية بمراجعة ومعاودة الرجوع إلى نفس العقدة الجوردية من الأسئلة، والموضوعات، والمواقع، بينما يتفتح نمط تفكيره الارتجاعى واللولى عبر الزمن وعبر الفضاء التحليلي^(١). وعلى الجانب الآخر، فإن التقنية الخطئية للعرض المستخدمة فيما يلي تميل إلى "تجميد" هذه الحركة وذلك بإقامة تزامن مصطنع بين صياغات تُناظر مراحل مختلفة من تطور بورديو الذهني ومن ثم تُبرز درجات متفاوتة من التطوير النظري. ورغم أن المقاصد وخطوط الضعف الرئيسية لفكر بورديو قد أُرسيت على نحو راسخ في وقت مبكر يرجع إلى منتصف الستينيات، فما زالت هناك إزاحات، وانعطافات، وإنقطاعات ذات دلالة في عمله سيتم التعليق عليها هنا بينما لا تتال الدينامية الداخلية لبنيته النظرية التأكيد المناسب^(٢).

ثانياً: إن الإشارة إلى التعارضات، والتوازيات، أو علاقات القرابة بين بورديو والمواقف البارزة في حقل علم الاجتماع البيطاني والأمريكي قد تشجع - عن غير قصد - نفس نوع القراءات السعجلة والاختزالية التي عادة ما أعاقبت استيراده إلى هذا الحقل الأخير (راجع Wacquant 1992). إن جدل الألفة والإغراب المتضمن في "ترجمة" النتاجات الثقافية خارج حدود مجالاتها القومية له مخاطرة. فثمة خط رفيع بين الإستيعاب القسري والتناظرات الكاشفة، ثمة تبادلٌ حساس بين الوضوح والسهولة من جهة، والأمانة والدقة في الشكل، والمضمون، وتطور النسب من جهة أخرى. وكقاعدة، فقد فضلت الجانب الأول على الثاني. موقناً بأن القارئ سيُقبل في ذهنه أن دلالة بورديو تكمن في الحركة الفعلية لممارسته العلمية، أكثر مما تكمن في التقرير التزامني الذي يمكن أن يقدمه عنها أى شارح. مهما بلغت معرفته وبرايعته.

١- ما وراء التعارض بين الفيزياء الاجتماعية والفنومولوجيا الاجتماعية:

إن مهمة السوسولوجيا، طبقاً لبيير بورديو (1989 a: 7)، هي "كشف أعمق البنيات الدفينة لمختلف العوالم الاجتماعية التي تُشكل الكون الاجتماعي، وكذلك (الآليات) التي تميل إلى ضمان إعادة إنتاج هذه البنيات أو تغييرها". وخصوصية هذا الكون هي أن بنياته تحيا، كما هي الحال، "حياة مزدوجة"^(٣). فهي توجد مرتين: في "الموضوعية من الطبقة الأولى" التي تتمثل في توزيع الموارد المادية ووسائل تملك السلع والقيم النادرة اجتماعياً (أنواع رأس المال، بلغة بورديو التقسية)، وفي "الموضوعية من الطبقة الثانية"، على هيئة أنساق التصنيف، المخططات الذهنية والجسدية التي تعمل كدعامات رمزية للنشاط العلمي - السلوك، والأفكار، والمشاعر، والأحكام - للفاعلين الاجتماعيين. الحقائق الاجتماعية هي موضوعات، هي - أيضاً - موضوعٌ للمعرفة ضمن نطاق الواقع ذاته لأن الكائنات البشرية تضيء معنى على العالم الذي يصنعها^(٤).

إن علماً للمجتمع مفهوماً على هذا النحو بوصفه "تسقاً" ذا بعدين "لعلاقات السلطة وعلاقات المعنى بين الجماعات والطبقات"^(٥) لا بد له بالضرورة أن يُنتج قراءة مزدوجة. أو - إذا شئنا المزيد من الدقة - لا بد له أن يصنع منظومة من العدسات التحليلية مزدوجة البؤرة تستفيد من الزايات العرفية لكل قراءة بينما تتجنب مثالب القراءتين. القراءة الأولى تتناول المجتمع على طريقة فيزياء اجتماعية: بوصفه بنية موضوعية، مُدركة من الخارج، يمكن ملاحظة تفضلاتها مادياً، وقياسها، ووضع خريطة لها بشكل مستقل عن تمثيلات من يعيِّشون فيها. وقوة وجهة النظر الموضوعية أو "البنوية" هذه (التي يُجسدها دوركهيم في الانتحار Suicide وكان يمثلها في فرنسا - عندما وضع بورديو لأول مرة الخطوط العريضة لأطروحات نظريته المحورية - لغويات

^(١) habitus أو مصطلح التطبيع، واحد من مصطلحين نعتما بورديو في كتاب قواعد الفن، راجع لفصل العدد (٥٨). (التحيز).

سوسير. وينبوية ليفي - شتراوس. وبشكل ثانوي ماركسية ألتوسير) تكمن في هدهما لـ "وهم شقافية العالم الاجتماعي"^(١١). فقطيعتها مع إدراكات الفهم المشترك تمكنها من كشف "العلاقات المحددة" التي يدخل فيها الرجال والنساء بالضرورة لكي "ينتجوا وجودهم الاجتماعي" (ماركس). بفضل أدوات الإحصاء، والوصف الإثنوجرافي، أو وضع النماذج الشكلية، يمكن للمراقب الخارجى أن يفك شفرة "النوطة الموسيقية غير المكتوبة التي تُنظم طبقاً لها أفعال الفاعلين، الذين يعتقد كل واحد منهم أنه يترجل نعمته الخاصة" (Bourdieu 1980b : 89) وأن يؤكد الانتظامات الموضوعية التي يطيعونها.

الخطر الرئيسي لوجهة النظر الموضوعية هو أنها تميل، نظراً لافتقارها إلى مبدأ لتوليد هذه الانتظامات، إلى الانزلاق من كونها نموذجاً لتصحيح واقعاً - إلى تشييء البنيات التي تبنيها عن طريق معاملتها على أنها كيانات مستقلة تتمتع بقدرة "الفعل" على طريقة الفاعلين التاريخيين. إن النزعة الموضوعية، بعجزها عن إدراك الممارسة إلا على نحو سلبي، على أنها مجرد تنفيذ للنموذج الذي يُقْبَلُ المحلل، ينتهي بها الأمر إلى أن تُسقط على عقول الفاعلين رؤية (مدرسية) لممارستهم لم تستطع، على نحو متناقض، أن تكشفها إلا لأنها طرحت جانباً بشكل منهجي الخبرة التي لدى الفاعلين عن هذه الممارسة"^(١٢). إنها بذلك تُدْمِرُ جزءاً من الواقع الذي تزعم أنها تُدركه في نفس الحركة التي تلتقطه بها. وإذا تم دفع النزعة الموضوعية إلى نهاية حدودها، فإنها لا يمكن أن تنتج سوى ذات زائفة ersatz، وأن تصوّر الأفراد أو الجماعات على أنهم الدعامات السلبية لقوى تُحقّق منطقها المستقل على نحو ميكانيكي.

وحتى لا يسقط علمٌ مادي للمجتمع في هذا الفخ الاختزالي، فإن عليه الإقرار بأن روعي وتفسيرات الفاعلين هي مكون أساسي من مكونات مجمل واقع العالم الاجتماعي. صحيح حقاً أن للمجتمع بنية موضوعية، لكن لا يقل عن ذلك صحة أنه مركب كذلك بشكل حاسم من "تمثيل وإرادة" [Darstellung und Wille]، حسب التعبير الشهير لشوبنهاور. ومن المهم أن يكون لدى الأفراد معرفة عملية بالعالم وأن يستثمروا هذه المعرفة العملية في نشاطهم المعتاد. "على خلاف العلم الطبيعي، لا يمكن لأنتروبولوجيا كلية أن تقتصر على بناء للعلاقات الموضوعية لأن خبرة المعاني هي جزء لا يتجزأ من المعنى الكلي للخبرة"^(١٣) (Bourdieu et al. 1965:20).

وجهة النظر الذاتية أو "البنائية" (التي يمثلها بشكل مفرط سارتر في الوجود والعدم وتمثلها اليوم على أفضل نحو الإنثو - منهجية في تنويعاتها الثقافية وكذلك بعض اتجاهات نظرية الاختيار - العقل في نمطها العقلاني) هي التي تعني بهذه "الموضوعية من الطبقة الثانية". وعلى نقض النزعة الموضوعية البنيوية، فإنها تؤكد أن الواقع الاجتماعي هو "تحقق مشروط متصل" مؤدين اجتماعيين أكفاء يبنون عالمهم الاجتماعي باستمرار عن طريق "الممارسات الباعرة المنظمة للحياة اليومية" (Garfinkel 1967:11). ومن خلال عدسة هذه الفنونولوجيا الاجتماعية، يظهر المجتمع على أنه الناتج الناشئ عن قرارات، وأفعال، وإدراكات أفراد واعين، منتبهين، يبدو لهم العالم على أنه مألوف وذو معنى على نحو مباشر. وتكمن قيمتها في إقرارها بالدور الذي تلعبه المعرفة الدنيوية، والمعنى الذاتي، والكفاءة العملية في الإنتاج المستمر للمجتمع؛ وهي تمنح مكان الصدارة لدور الفاعل و"النسق المتفق عليه اجتماعياً للتعميمات والارتباطات" التي يمنح من خلالها الأشخاص معنى "عالم - الحياة" الذي يعيشونه (Schutz 1970).

لكن فنونولوجيا لم تُبْنِ من جديد للحياة الاجتماعية تعانى، وفق بورديو، من عيبين رئيسيين على الأقل. أولاً، أن إدراك البنيات الاجتماعية على أنها مجرد مجموع للاستراتيجيات وأفعال التصنيف الفردية^(١٤) يجعل من المستحيل تحليل مرونتها وكذلك التشكلات الموضوعية، البازغة، التي تديمها هذه الاستراتيجيات أو تتحداها. كذلك لا يمكن لهذا النوع من الهامشية الاجتماعية أن يفسر لماذا وطبقاً لأى مبادئ إنتاج عمل الإنتاج الاجتماعي للواقع نفسه.

"إذا كان جيدًا أن ننكر، ضد رؤية ميكانيكية معينة للفعل، أن الفاعلين الاجتماعيين يبنون الواقع الاجتماعي، فبدلاً وكذلك جماعياً، فلا بد أن نحذر حتى لا ننسى، مثلما يفعل التفاعليون والإثنو — منهجيون عداً، أنهم لم يبنوا المقولات التي ينفذونها في عمل البناء هذا" (Bourdieu 1989 a : 47).

إن علماً كلياً للمجتمع لا بد أن ينبذ كلاً من البنيوية الميكانيكية التي تجعل الفاعلين "في إجازة"، والفردية الغالية التي لا تعترف بالذات إلا في الشكل المبنيور لـ"الحق ثقافياً"، مفرط الاجتماعية^(١٨) أو تحدثت فئاع التجهيزات الجديدة المعقدة بدرجة أو أخرى للإنسان الاقتصادي homo-oeconomicus. الموضوعية والذاتية، الميكانيكية والفرضية، الضرورية البنيوية ودور الفاعل الفردي كلها تعارضات زائفة. فكل حد من هذه المتناقضات الثنائية يدعم الآخر؛ وكلها تتواطأ لتعطي الحقيقة الأنثروبولوجية الممارسة الإنسانية^(١٩). ولتجاوز هذه الثنائيات، فإن بورديو يحل ما يعمل بوصفه "فرضية العالم" (Pepper 1942) ما يبدو أنه نماذج تآحرية، إلى لحظات لشكل من التحليل يستهدف إعادة النقاط الواقع المزوج باطنياً للعالم الاجتماعي.

وعلم الممارسة الاجتماعي^(٢٠) الناتج منسج معاً مقارنة "بنيوية" ومقاربة "بنائية"^(٢١). إناء، أولاً، نزيج جانباً التمثيلات الشائعة لبنى البنات الموضوعية (فضاءات المواقف)، توزيع الموارد الفعالة اجتماعياً التي تحدد القيود الخارجية التي تنقل على التفاعلات والتمثيلات. ونعيد، ثانياً، إدخال خبرة الفاعلين المباشرة، المعاشة لكي نفسر مقولات الإدراك والتقييم (الاستعدادات) التي تبنى فعلهم من الداخل.

ولابد من التشديد على أن لحظتي التحليل ليستا متساويتين، رغم أنهما ضرورتان على قدم المساواة: إذ تمنح الأولوية المعرفية للقطعية الموضوعية على الفهم الذاتي. وتطبيق مبدأ دوركهام الأول "لمنهج الموسيولوجي"، ألا وهو الرفض المنهجي للتصورات المسبقة^(٢٢)، لا بد أن يأتي قبل تحليل الإدراك المعلى للعالم من وجهة النظر الذاتية. لأن وجهات نظر الفاعلين ستتبع بانتظام حسب النقطة التي يحتلون في الفضاء الاجتماعي الموضوعي (Bourdieu 1984a, 1989e) ^(٢٣).

٢ - صراعات التصنيف وجدل البنات الاجتماعية والعقلية

إن علماً حقيقياً للممارسة الإنسانية لا يمكن أن يقع بمجرد تركيب فنومولوجيا فوق طوبولوجيا اجتماعية. فلا بد له أيضاً أن يوضح المخططات الإدراكية والتقييمية التي يستمرها الفاعلون في حياتهم اليومية. من أين تأتي هذه المخططات (تعريفات المواقف، والتتميطات، والإجراءات التفسيرية)، وكيف ترتبط بالبنات الخارجية للمجتمع؟ هذا نجد للرضية الأساسية الثانية التي تركز عليها سوسولوجيا بورديو (7 : 1989) :

هناك تنافس بين البنات الاجتماعية والبنات العقلية، بين التسميات الموضوعية للعالم الاجتماعي — خصوصاً إلى مسيطرين وخاضعين في المجالات المختلفة — ومبادئ الرؤية والتقسيم التي يطبقها الفاعلون عليها.

هذه، بالطبع، إعادة صياغة وتعميم للفكرة المحورية التي طرحتها دوركهام وموس (١٩٦٣) عام ١٩٠٣ في دراسهما الكلاسيكية، "بعض الأشكال البدائية للتصنيف". في هذا المقال، جادل مؤسس الحولبة السوسولوجية Année sociologique وابن أخته بأن الأنساق الإدراكية التي تشمل في المجتمعات البدائية مشتقة من نسخها الاجتماعي؛ مقولات الفهم هي تمثيلات جماعية، والمخططات العقلية الكامنة منظومة على غرار البنية الاجتماعية للجمعية. يوسج بورديو أطروحة دوركهام حول "المركزية — الاجتماعية" لأنساق الفكر في أربعة اتجاهات: أولاً — يجادل بأن التناظر بين البنات الإدراكية والاجتماعية والملاحظ في المجتمعات التقليدية يسرى كذلك في المجتمعات المتقدمة، حيث يكون تناظرها ناتجاً في أغلبه عن أداء أنظمة المدارس (Bourdieu 1967a) ^(٢٤). ثانياً — حيث إن تحليل دوركهام وموس يفكر إلى آلية سببية قوية

للتحديد الاجتماعي للتصنيفات (Needham 1963: xxiv)، فيقترح بورديو أن التقسيمات الاجتماعية والمخططات العقلية متناظرتان بنيوياً لأنهما "مرتبطتان توليدياً": فالأخيرة ليست سوى تجسيد للأولى. فالتعرض التراكمي لشروط اجتماعية معينة يفرس في الأفراد مجموعاً من الاستعدادات طويلة الأمد والقابلة للنقل التي تحدث تمثلاً داخلياً لضرورات البيئة الاجتماعية الموجودة، وتنتش داخل الكيان العضوى منظومات القصور الذاتى والقيود التي يفرضها الواقع الخارجى. وإذا كانت بنيات الموضوعية من الطبقة الثانية (الهابيتوس) هي الطبعة المتجسدة من بنيات الموضوعية من الطبقة الأولى. فإن "تحليل البنيات الموضوعية ينطبق منطقياً على تحليل الاستعدادات الذاتية، ومن ثم يحطم التعارض الزائف الذى يقام عادة بين السوسيولوجيا والسيكولوجيا الاجتماعية" (Bourdieu and de Saint Martin 1982: 47).^(١٦) والعلم الدقيق للمجتمع يجب أن يضم كلا من الانتظامات الموضوعية وعملية التمثيل الداخلى للموضوعية والتي تتأسس بواسطتها مبادئ الرؤية والتقسيم (di) vision اللاواعية، وعبر الفردية، التي يدخلها الفاعلون في ممارستهم.

ثالثاً - وهذه هي النقطة الأشد حسماً. يؤكد بورديو أن التناظر بين البنيات الاجتماعية والبنيات العقلية يحقق وظائف سياسية حاسمة. فالأنساق الرمزية ليست مجرد أدوات للمعرفة. بل إنها أيضاً أدوات للسيطرة (إيديولوجيات في معجم ماركس وتبريرات لاهوتية theodicies في معجم فيبن). وبوصفها عناصر فاعلة في التكامل الإدراكى فإنها تحفز، بمنطقها ذاته، التكامل الاجتماعى لنظام تفسى: "إن الحفاظ على النظام الاجتماعى يدعمه على نحو حاسم.. التآلف بين مقولات إدراك العالم الاجتماعى التى، بكونها متوافقة مع تقسيمات النظام القائم (ومن ثم، متوافقة مع مصالح أولئك الذين يسيطرون عليه) ومألوفة لكل العقول المبينة طبقاً لتلك البنيات، تفرض نفسها بكل مظاهر الضرورة الموضوعية" (Bourdieu 1984a: 471)، والترجمة معدلة، راجع كذلك ط (1971)، إن المخططات التصنيفية المؤسسة اجتماعياً - التى تؤسس من خلالها المجتمع بشكل فاعل - تميل إلى أن تمثل البنيات التى انبثقت منها على أنها طبيعية وضرورية. وليس على أنها النواتج المشروطة تاريخياً لتوازن معين للقوى بين الطبقات، أو الجماعات "العرقية"، أو الجنسين"^(١٧). لكننا إذا سلمنا بأن الأنساق الرمزية هي نواتج اجتماعية تسهم فى صنع العالم، بأنها لاتعكس ببساطة العلاقات الاجتماعية بل تساعد على تأسيسها، حينئذ سيكون بإمكان المرء، ضمن حدود معينة، أن يغير العالم عن طريق تغيير تمثيله (Bourdieu 1980B، 1981a).

وينتج من هذا - وهذه هي الطريقة الرابعة التى يفتقر بها بورديو عن الإشكاليات الدوركهيمية - أن أنساق التصنيف تمثل رهاناً فى الصراعات التى تضع الأفراد والجماعات فى تعارض فى التعاملات الروتينية للحياة اليومية وكذلك فى التناقضات الشخصية والجماعية التى تجرى فى مجالات السياسة والإنتاج الثقافى. فى مجتمع منقسم طبقياً، تكون التصنيفات الاجتماعية (مثل النصب أو فئة الأجر) التى تنظم تمثيل المجموعات ناتجة فى كل لحظة عن موضوع رهان فى علاقات القوة بين الطبقات" (Bourdieu and Boltanski 1981: 149). الترجمة معدلة.

هكذا يضيف بورديو إلى تحليل دوركهيم البنىوى سوسيولوجيا توليدية وسياسية لتشكيل، أنساق التصنيف واختيارها. وفرضها البنيات الاجتماعية والبنيات الإدراكية مرتبطة خطابياً وبنيوياً. والتناظر القائم بينهما يقدم واحدة من أصلب دعائم السيطرة الاجتماعية. والطبقات والتجمعات الاجتماعية المتناحرة الأخرى منخرطة على الدوام فى صراع لغرض تعريف العالم الأكثر تلاؤماً مع مصالحها الخاصة. إن سوسيولوجيا المعرفة أو سوسيولوجيا الأشكال الثقافية هي بالتالى سوسيولوجيا سياسية. أى، سوسيولوجيا للسلطة الرمزية. وفى الحقيقة، يمكن تفسير مجمل عمل بورديو على أنه أنثروبولوجيا مادية للإسهام النوعى الذى تقدمه مختلف أشكال العنف الرمضى فى إعادة إنتاج وتغيير بنيات السيطرة.

٣- العلائقية المنهجية.

ضد كل أشكال الأحادية المنهجية التي تزعم تأكيد الأولوية الأنطولوجية للبنية أو الفاعل. للنسق أو المؤدى ، للمجموع أو الفرد. يؤكد بورديو أسبقية العلاقات. وفي رأيه أن تلك البدائل الثنائية تعكس إدراكا - للواقع الاجتماعي - وينتمي للفهم المشترك. لابد أن تخلص السوسيولوجيا نفسها منه. هذا الإدراك يكمن في نفس اللغة التي نستخدمها. التي "هي أكثر ملاءمة للتعبير عن الأشياء أكثر من العلاقات عن الحالات أكثر من الصيرورات" (Bourdieu 1982 a : 35). ويصر نوربرت إلياس (1978a:113) - وهو مدافع عنيد آخر عن المفهوم العلائقي لا هو اجتماعي - على أن اللغة العادية تؤدي بنا إلى " إقامة تمييزات مفهومية غير مقصودة بين المؤدى ونشاطه. بين البنيات والصيرورات، أو بين الموضوعات والعلاقات " تمنعنا فعليا من التقاط منطق التلاحم الاجتماعي^(٣٧). هذا الميل للغوى لتفضيل الجوهر على حساب العلاقات تدعمه حقيقة أن السوسيولوجيين يتنافسون دائما مع أخصائيين آخرين على تمثيل العالم الاجتماعي، وخصوصا مع السياسيين وخبراء وسائل الإعلام. الذين لهم مصلحة منوطة بهم في تفكير الفهم المشترك هذا. إن التعارض بين الفرد والمجتمع (وترجمته إلى التناقض بين الذاتية المنهجية والبنائية) هو أحد تلك "القضايا الاعتقادية endoxic propositions" التي تعاني منها السوسيولوجيا إذ تجري إثارتها من جديد باستمرار بواسطة السياسية والاجتماعية. (Bourdieu 1989 f). والعلم الاجتماعي ليس بحاجة إلى الاختيار بين هذين القطبين. لأن مادة الواقع الاجتماعي - واقع الفعل وكذلك واقع البنية، وتقاطعهما كتاريخ - تكمن في العلاقات.

على هذا النحو يرفض بورديو كلا من النزعة الفردية المنهجية ومذهب الكل holism. وكذلك تساميهما الزائف في "نزعة الموقفية المنهجية"^(٣٨). والنظور العلائقي الذي يشكل محور رؤيته السوسيولوجية ليس جديدا؛ إذ إنه جزء لا يتجزأ من تقاليد بنوية واسعة "متعددة العشر" ومتعددة الأشكال " أثمرت ثمارها في سنوات ما بعد الحرب في عمل بياجيه، وياكوبسون، ويلي شتراوس، وبروديل، ويمكن تتبعها إلى الوراء إلى دوركهيم وماركس (Merton 1975 : 32)^(٣٩). وربما وجدنا أبلغ وأوضح تعبير عنها لدى كارل ماركس حين كتب في الأسس Die Grundrisse (1971 : 77) يقول: "لا يتكون المجتمع من أفراد؛ إنه يعبر عن محصلة الارتباطات والعلاقات التي يجد الأفراد أنفسهم فيها"^(٤٠). وما يميز بورديو هو الحساس والإصرار اللذان ينشر بهما ذلك المفهوم. كما تبين حقيقة أن كلا من مفهوميه المحوريين الهابيتوس والمجال يحدد حزمة من العلاقات. فالمجال يتكون من منظومة من العلاقات الموضوعية، التاريخية بين مواقع ترتكز على أشكال معينة من السلطة (أو رأس المال). بينما يتكون الهابيتوس من منظومة من العلاقات التاريخية "الخزونة" داخل الأجساد الفردية على شكل مخططات ذهنية وجسمانية للإدراك، والتقييم، والفعل.

على غرار فيليب أبرامز، ومايكل مان، وتشارلز تيلي. ينسف بورديو مقولة "المجتمع" الفارغة ويستبدلها بمقولاتي المجال والفضاء الاجتماعي. وبالنسبة له، ليس المجتمع التمايز كلا متجانسا ينتج تكاملا عن وظائف نسقية، وثقافة مشتركة، ونزاعات متشابكة، أو عن سلطة عليا. بل مجموعة من ميادين "اللعب" المستقلة نسبيا والتي لا يمكن ضمها تحت منطق مجتمعي كله سواء أكان منطق الرأسمالية، أو الحداثة، أو ما بعد الحداثة. وعلى شاكلة نظم الحياة Lebensordnungen لدى فيبر، "نظم - الحياة" الاقتصادية، والسياسية، والاجتماعية، والثقافية التي تنقسم إليها الحياة الاجتماعية في ظل الرأسمالية الحديثة (Gerth & Mills 1946: 331 - 59). فإن كل مجال يحدد قيمه الخاصة ويملك مبادئه المنظمة الخاصة. هذه المبادئ تحدد نطاق فضاء مابين اجتماعيا يصارع فيه الفاعلون، اعتمادا على الموقع الذي يحتلون في ذلك الفضاء. إما لتقييد أو للحفاظ على حدوده وشكله. وهناك خاصيتان محورتان بالنسبة لهذا التعريف البليغ. أولا، أن أى مجال هو نسق منظوم من القوى الموضوعية (على طريقة مجال مغناطيسي)، هو تشكل

علائقى له جاذبية نوعية يفرضها على كل الموضوعات والفاعلين الذين يدخلون فيه. وعلى طريقة موشور، فإنه يسبب انكسار القوى الخارجية وفقاً لبنيتها الداخلية:

التأثيرات التى تتولد داخل المجالات ليست لا محصلة الإضافة الخالصة لأفعال فوضوية، ولا الناتج المتكامل لخطّة منسقة.. فبنية اللعبة، وليس مجرد تأثير بسيط للجمع الميكانيكى، هى التى تكمن فى أساس التجاوز، الذى تكتشفه حالات انقلاب المقاصد، حالات التأثير الموضعى والجماعى للأفعال المتراكمة^(٣١).

إن أى مجال هو فى آن واحد فضاء نزاع ومناقسة، والتشابه - هنا - هو مع ميدان المعركة، الذى يتبارى فيه المشاركون فى تأسيس احتكار لأنواع رأس المال الفعالة فيه - السلطة الثقافية فى المجال الفنى، والسلطة العلمية فى المجال العلمى، والسلطة الكهنتوتية فى المجال الدينى، وهلم جرا - وسلطة تقرير الترتيب و"أسعار التحويل" بين كل أشكال النفوذ فى مجال السلطة^(٣٢).
وخلال مسار هذه الصراعات، يصبح نفس شكل وتقسيمات المجال موضوعاً محورياً للرهان، لأن تفسير التوزيع والوزن النسبى لأشكال رأس المال يعادل تعديل بنية المجال. وهذا يمنح أى مجال دينامية تاريخية ومرونة تفلت من الحتمية المتصلية للبنوية الكلاسيكية. وعلى سبيل المثال، فإن بورديو (89: 1990b)، فى دراسته حول التطبيق المحلى لسياسة إسكان الحكومة الفرنسية، خلال السبعينات، يبين أنه حتى "اللعبة البيروقراطية"، أى المنطق التنظيمى المتصلب ظاهرياً للبيروقراطيات العامة، يسمح بدرجة ملحوظة من عدم التحدد والتفاعل الاستراتيجى. وهو يؤكد أن أى مجال "يقدم نفسه على أنه بنية من الاحتمالات - احتمالات الجوائز، والكاسب، والأرباح، أو العقوبات - لكنه يتضمن دائماً قدراً من عدم التحدد.. وحتى فى عالم القواعد واللوائح بامتياز. يكون اللعب بالقاعدة جزءاً لا يتجزأ من قاعدة اللعب!"

لماذا تكون الحياة الاجتماعية - إذًا - بهذا الانتظام وهذه القابلية للتنبؤ؟ إذا كانت البنيات الخارجية لا تقيد الفعل ميكانيكياً، فما الذى يجعله منظوماً إذًا؟ يقدم مفهوم الهابيتوس جزءاً من الإجابة. فالهابيتوس هو آلية بنية تعمل من داخل الفاعلين - رغم أنه ليس فردياً بشكل ضيق ولا محدداً بذاته للسلوك تماماً. الهابيتوس، بعبارات بورديو (72، 95: 1977a)، هو "مبدأ مولد للاستراتيجية يمكن الفاعلين من التوافق مع المواقف غير المتوقعة ودائسة التغير.. نسق من الاستعدادات الدائمة والقابلة للنقل يعمل فى كل لحظة، بدمجه للخبرات السابقة، كمصفوفة من الإدراكات، والتقييمات، والأفعال ويتيح إنجاز مهام لا نهائية التنوع"^(٣٣). وبوصفه نتيجة للتأثير الداخلى للبنيات الخارجية، يستجيب الهابيتوس لإلحاحات المجال بطريقة متماسكة ونسقية تقريباً. بوصفه المجموع وقد أصبح فردياً من خلال التجسد أو الفرد البيولوجى وقد "اكتسب الطابع الجمعى" من خلال التهيئة الاجتماعية، يشبه الهابيتوس "القص فى الفعل" لدى سيرل (١٩٨٣: خصوصاً الفصل ٣)^(٣٤) أو "البنية العميقة" لدى تشومسكى، باستثناء أن هذه البنية العميقة، بدلاً من كونها أحد الثوابت الأنثروبولوجية، فإنها مصفوفة توليدية مؤسسة تاريخياً، ومبررة مؤسسياً، ومن ثم متغيرة اجتماعياً. إنه أحد العناصر الفاعلة فى العقلانية، لكنها عقلانية عملية محايدة فى نسق تاريخى من العلاقات الاجتماعية ومن ثم متجاوزة للفرد. والاستراتيجيات التى "يديرها" نسقية، لكنها كذلك عشوائية حيث "يطلقها" الالتقاء مع مجال محدد. الهابيتوس خلاف، ابتكارى، لكن فى نطاق حدود بنياته، التى هى الترسب المتجسد للبنيات الاجتماعية التى أنتجته.

من هنا فإن كلا مفهومى الهابيتوس والمجال علائقيين بالمعنى الإضافى لكونهما يعملان بشكل كامل فقط فى علاقة مع بعضهما. والمجال ليس مجرد بنية عميقة، منظومة من "الأماكن الفارغة"، مثلما فى ماركسية ألتوسير، لكنه فضاء للعب لا يوجد بوصفه كذلك إلا إلى المدى الذى يدخله لاعبون يؤمنون بالجوائز التى يقدمها ويسعون إليها بنشاط؛ ومن ثم، فإن نظرية كافية للمجال تتطلب نظرية للفاعلين الاجتماعيين:

ليس هناك فعل، وتاريخ، وإبقاء على، أو تغيير للبنى إلا لأن هناك فاعلين، لكنهم فاعلون ليسوا عاملين وفعالين إلا لأنهم ليسوا مختزلين إلى ما يدرج عادة تحت مقولة الفرد ولأنهم ككيانات عضوية مكتسبة للطابع الاجتماعي، مزودين بمجموعة من الاستعدادات التي تتضمن كلا من النزوع والقدرة على الدخول في اللعبة ولعبها (Bourdieu 1989a: 59).

وبالعكس، فإن نظرية الهابيتوس تكون ناقصة بدون مقولة البنية التي تفسح المجال للارتجال المنظم للفاعلين. ولكي نفهم ما يتكون منه بالضبط هذا "الفن الاجتماعي" (موس) للارتجال، علينا أن نتحول إلى أنطولوجيا بورديو الاجتماعية.

٤ - المنطق الفضفاض للحس العملي

فلسفة بورديو لا هو اجتماعي هي فلسفة واحدة monist بمعنى أنها ترفض وضع حدود قاطعة بين الداخلي والخارجي، بين الوعي واللاوعي، بين الجسدي والخطابي. إنها تسعى إلى التقاط القصدية دون قصد، المعرفة دون قصد إدراك، إلى التقاط قبل التأملية، تحت مستوى الوعي، التي يكتسبها الفاعلون لعالمهم الاجتماعي عن طريق الانغماس الطويل الأمد فيه (وهذا هو السبب في أن الرياضة تتمتع بتلك الجاذبية النظرية بالنسبة لبورديو، انظر، على سبيل المثال، 1988f) والتي تعرف الممارسة الاجتماعية الإنسانية بشكل مناسب. بالسير انتقائياً على هدى فنومولوجيات هوسرل، وهايدجر، وميرلوبونتي، وكذلك على هدى فلسفة فتنجشتين الأخيرة، يرفض بورديو ثنائيات الأنطولوجيا الاجتماعية الديكارتية: بين الجسم والعقل، بين الفهم والحساسية، بين الذات والموضوع، بين الشيء في ذاته En - So، والشيء لذاته Pour - soi. من أجل "العودة إلى الاجتماعي الذي تكون في اتصال مباشر معه بمجرد حقيقة وجودنا، والذي نحمله معنا بلا انفصام قبل أي شيء" (Merleau Ponty 1962: 362)، وهو يبين بوجه خاص على فكرة ميرلو - بونتي حول الجسمانية الداخلية للاتصال قبل الموضوعي بين الذات والعالم؛ لكي يستعيد الجسد بوصفه مصدراً للقصدية العملية، بوصفه نبعاً للمعنى المتبادل بين الذات والعالم القائم على أساس المستوى قبل الموضوعي للخبرة. وسوسيولوجية هي سوسيولوجيا بنيوية تضم فنومولوجيا "للوحدة قبل - الإنسانية بين العالم وحياتنا" (Merleau Ponty 1962: 61) ("") وذلك عن طريق معاملة الجسد المكتسب للطابع الاجتماعي، ليس كموضوع، بل كمستقر لقدرة توليدية، إبداعية، على الفهم، كحامل لشكل من "المعرفة الحركية" (Jackson 1983) يتمتع بقوة بنيوية.

والعلاقة بين الفاعل الاجتماعي والعالم ليست علاقة بين ذات (أو وعي) وموضوع، بل علاقة "تواطؤ أنطولوجي"، أو "امتلاك" متبادل كما صاغها بورديو مؤخراً (10 1989 a) - بين الهابيتوس، بوصفه المبدأ المؤسس اجتماعياً للإدراك والتقييم، وبين العالم الذي يحدده، و"الحس العملي" يعمل عند المستوى قبل - الموضوعي للأطروحات؛ ويعبر عن هذه الحساسية الاجتماعية التي ترشدنا قبل موضعتنا للموضوعات بوصفها كذلك^(١١). وهو يؤسس العالم بوصفه ذا معنى عن طريق الاستباق المعقود ليوه المحايثة على طريقة لاعبي الكرة الذي يتمتع "برؤية مجال" كبيرة، والذي - بينما هو مشتبك في حرارة الفعل - يحدد فوراً تحركات خصومه وزملائه، ويتصرف ويستجيب بطريقة "ملهمة" دون أن يتمتع بميزة النظر إلى الوراء والحساب العقلي. ومثال ميرلو - بونتي (69 168 1963) عن لاعب الكرة، جدير بأن نورد هنا بإسهاب لأنه يعبر بوضوح شديد عن هذا "التماسك دون مفهوم" الذي يرشد التقاءنا السعيد بالعالم كلما كان هابيتوسنا متوافقاً مع المجال الذي ننخرط فيه.

بالنسبة للاعب أثناء اللعب لا يكون ملعب كرة القدم "موضوعاً"، أي المصطلح المثالي الذي يمكن أن ينشأ عنه عدد لا متناه من وجهات النظر المنظورية ويظل متكافئاً تحت تحولاته الظاهرية. إن خطوط قوة تتخلله ("خطوط اليرادات"، تلك التي تحدد "منطقة الجزء") ويتم فصل إلى قطاعات (مثلاً، "ضربات الإرسال" بين المتبارين) تتطلب نمطاً معيناً من

الفعل وتستهل وترشد الفعل كما لو كان اللاعب غير واع بها. والملاعب نفسه ليس مُعطىً بالنسبة له، لكنه حاضر بوصفه الشرط المحايث لمقاصده العملية؛ يتوحد اللاعب معه ويحس باتجاه "الهدف" مثلاً، بصورة مباشرة مثلما يحس بالإحداثيات الرأسية والأفقية لجسمه ذاته. ولن يكون كافياً القول بأن الوعى يسكن هذا الوسط المحيط. ففى هذه اللحظة لا يكون الوعى سوى جدل الوسط المحيط والفعل. وكل مناورة يقوم بها اللاعب تعدل طابع اللعب وتقيم خطوط قوة جديدة يتفتح فيها الفعل ويتحقق بدوره، معدلاً للمعب الظاهرى من جديد⁽³³⁾.

"الحس العملى يدرك مسبقاً، إنه يقرأ فى الحالة الحاضرة الحالات المستقبلية الممكنة التى ينطوى عليها المجال. لأن الماضى، والحاضر، والمستقبل تتقاطع فى الهابيتوس وتتداخل مع بعضها. ويمكن فهم الهابيتوس على أنه "مواقف مترسبة" فعلية (12 : Mallin 1979) مودعة داخل الجسم وتنتظر إعادة تنشيطها⁽³⁴⁾. لكن الاقتباس الوارد أعلاه مثير للاهتمام أيضاً لأنه يكشف اختلافين حاسمين بين علم الممارسة لدى بورديو وبين نظرية السلوك لدى ميرلوربوتنى؛ ففى الأخيرة، ليس ثمة لحظة موضوعية. و"لمعب" كرة القدم يظل شكلاً ظاهرياً خالصاً، مدركا بشكل صارم من وجهة نظر الفاعل الذى يعمل⁽³⁵⁾. وهذا يعترض سبيل البحث فى العلاقة ذات الاتجاهين بين الإدراك الذاتى للاعب وبين التشكل والقواعد الموضوعية الكامنة للعبة التى يتم لعبها. كذلك، ومثلما كان الحال مع النزعة الموضوعية لدى دوركهام، تعانى فلسفة ميرلوربوتنى من عدم قدرتها على بناء صلة تحليلية صلبة بين البنيات الداخلية والخارجية، هنا بين حس اللعبة لدى اللاعب وبين الانتظام الفعلى للملعب.

وعلاوة على ذلك، فإن القواعد المقيدة التى يفرضها الحكم، فى كرة القدم، ليست هى موضوع الصراع. كذلك ليست حدود أرض الملعب هى موضوع التنافس بين الفريقين (أو بين اللاعبين والمتفرجين الذين قد يريدون دخول اللعبة). وباختصار، فإن ميرلوربوتنى صامت بصدد التولد الاجتماعى المزدوج لبنيات اللعب الذاتية والموضوعية.

ومن المهم أخيراً التأكيد على أن الخطوط التى يسير عليها الفعل المتولد عن الهابيتوس ليس لها، ولا يمكن أن يكون لها فى الحقيقة، الانتظام الدقيق للسلوك المستنيط من مبدأ معيارى أو قانونى. والسبب فى هذا راجع إلى أن "الهابيتوس يتمشى مع الفضاض والمبهم. وبوصفه عقوبة توليدية تؤكد نفسها فى الواجهة المرتجلة مع مواقف لا نهائية التجدد، فإنه يتبع منطقاً عملياً، هو منطق الفضاض التقريبى، الذى يحدد العلاقة المعتادة بالعالم". وبالتالى، يجب علينا الامتناع عن البحث فى نتائج الهابيتوس عن منطق أكثر مما تضمنه فعلاً: "فمنطق الممارسة منطقي إلى النقطة التى يكف فيها كون المرء منطقياً عن كونه عملياً" (96 : Bourdieu 1987a). من هنا، فإن الصعوبة الخاصة للوسيوولوجيا هى إنتاج علم دقيق لواقع غير دقيق، وفضاض، وغائم. ولهذا السبب فإن من الأفضل لمفاهيمه أن تكون متعددة الأشكال، ولدنة، ومطواعة، بدل أن تكون محددة. ومعامرة، ومستخدمة بطريقة جامدة⁽³⁶⁾.

يتيح مفهوم الهابيتوس والمجال لبورديو أن ينبذ المشكلات الزائفة العضوية الشخصية والتقىد الاجتماعى، للحرية والضرورة، للاختيار والاضطرار، وأن ينهى جانباً البدائل المألوفة للفرد والبنية، للتحليل الصغر (Blumer, Coleman) والتحليل الكبير⁽³⁷⁾، والتى تفرض أنطولوجيا مستقطبة، وثنائية: "ليس على المرء أن يختار بين البنية والفاعلين، بين المجال - الذى يصنع معنى الخصائص وقيمته التشيئة فى أشياء أو المتجسدة فى أشخاص - والفاعلين الذين يلعبون بخصائصهم فى فضاء اللعب المحدد على هذا النحو" (448 : Bourdieu 1989a)، أو بين الواقع فى فضاء الوارد والحوافز، والدوافع، و"المقاصد" المكتسبة للطابع الاجتماعى لمن يحتلون هذه المواقع.

ومثلما ينحى بورديو جانبا السجال بين العقلانية - المجهرية والوظيفية - الكلية، فإنه يرفض خيار الخضوع والمقاومة الذي كان يمثل تقليديا الإطار لمسألة الثقافات الخاضعة والذي يميننا، في نظره، من الفهم الصحيح لممارسات ومواقف تعرف عادة بطبيعتها المذحرفة، المزدوجة داخلياً. إذا لم يكن لدى من وسيلة، لكي أقاوم، سوى أن أجعل نفس السمات - التي تسنى بأننى خاضع - ملكاً لى وأن أصبح بها عالياً (طبقاً لنموذج "الأسود جميل")، على طريقة أبناء البروليتاريين الإنجليز الفخوريين بأن يستبعدوا أنفسهم من المدرسة باسم مثال الذكورة الذى تحمله ثقافتهم الطبقية (Wills 1977)، فهل يكون ذلك مقاومة؟ ومن جهة أخرى، إذا عملت على محو كل ما يمكن أن يكشف عن أصولى، أو يوقعنى فى فخ موقعى الاجتماعى (لهجة، أو هيئة بدنية، أو علاقات عائلية)، فهل يجب عندئذ أن نتحدث عن خضوع؟ هذا، فى رأى بورديو، هو تناقض لا يقبل الحل "منقوش فى نفس منطق السيطرة الرمزية. "المقاومة يمكن أن تكون مستلبة والخضوع يمكن أن يكون محرراً. هذا هو تناقض الخاضعين ولا مخرج منه" (Bourdieu 1987a: 184).

لكن بورديو لا يتوقف عند الإشارة إلى معاونة الخاضعين لاستبعادهم وإخضاعهم. فهو يشرح هذا التواطؤ بطريقة تتجنب النزعة السيكولوجية أو الجوهرية لـ "المبودية الطوعية" لدى لاوييتيه. يتم تقديم حل اللغز بتحليل للتوليد التاريخى للاستعدادات التى توقع "الخاضعين" فى "الفخ"، لأنها تتناظرها مع البنيات الموضوعية للعالم والتى نشأت منها هذه الاستعدادات، تجعل أسس عدم التكافؤ غير مرئية - حرفياً - فى تصفها.

إذا كان من المناسب أن نتذكر أن الخاضعين يسهون دائماً فى إخضاعهم هم أنفسهم، فمن الضروري التذكير على الفور بأن الاستعدادات التى تنحو بهم إلى هذا التواطؤ هى كذلك الأثر، المتجسد، للسيطرة (Bourdieu 1989a : 12، ترجمتى والتشديد لى)

وهكذا، فإن خضوع العمال، والنساء، والأقليات، وطلاب الجامعة لا يكون فى الأغلب تنازلاً مقصوداً أو واعياً للقوة الفظة للمديرين، والرجال، والبيض، والأساتذة، بل إنه يكمن، بالأحرى، فى التلازم اللاواعى بين هابيتوسهم والمجال الذى يعملون فيه. فهو مغروس بعمق داخل الجسد المكتسب للطابع الاجتماعى وفى الحقيقة، فإنه يعبر عن "التبدى الجسدى لعلاقات السيطرة الاجتماعية" (Bourdieu 1990).

لا بد أن يكون قد اتضح الآن أن أولئك الذين يفهمون اقتصاد الممارسة لدى بورديو على أنه نظرية مبنية للحتمية الاقتصادية (مثلاً، Jenkins 1982, Honneth, 1986, Caill، 1987a, Miller 1989, Gartman 1991) أو، الأسوأ من ذلك، على أنه تنويع من نظرية الاختيار العقلانى⁽¹¹⁾، هم ضحايا لإساءة قراءة مزدوجة لسيكولوجياهم. فهم، أولاً، يدخلون فى مفهوم الاستراتيجية فكرتى القصيدة والاستهداف الواعى، وبذلك ينقلون الفعل للمنسجم مع، وربما المتولد عن، "مصالح" معينة إلى سلوك منظم عقلياً وموجه قصدياً صوب أهداف مدركة بوضوح⁽¹²⁾. وهم، ثانياً، يضيّقون مقولة المصلحة المتغيرة تاريخياً، والمفهومة على أنها اهتمام مؤس اجتماعياً بـ، ورغبة فى لعب، ألعاب اجتماعية معطاة، إلى نزوع لا يتغير للسعى إلى مكسب اقتصادى أو مادية⁽¹³⁾. هذا الاختزال المزدوج، القصدي النزعة والنفعى، يخفى الحركة التحليلية المتناقضة التى يجريها بورديو بواسطة الثالوث المفهومى للهابيتوس، ورأس المال، والمجال، والذى يتمثل فى توسيع دائرة المصلحة بينما يضيّق دائرة المنفعة والوعى.

يتجشم بورديو العناء، يؤكد أن اقتصاد الممارسة - عنده - ليس قصدياً أو نفعياً. وكما جادلنا أعلاه، فإنه معارض عنيد لغائية فلسفات الوعى التى تحدد المنبع الرئيسى للفعل فى الاختيارات الإرادية للأفراد. إنه، بمصطلح الاستراتيجية، لا يشير إلى السعى القصدي والمخطط سلفاً إلى أهداف محسوبة (كما يفعل كولمان [Coleman 1986])، بل إلى الاستفارة النشط "لخطوط فعل" موجهة موضوعياً تتبع انتظامات معينة وتشكل منظومات متماسكة ومفهومة اجتماعياً، حتى إذا لم

تكن تتبع قواعد واعية أو تصوب باتجاه الأهداف المتعمدة التي يطرحها استراتيجي^(١١). أما مفهوم المصلحة - وهي مقولة شرع مؤخرا في استبدالها بشكل متزايد بمقولة التوهم *illusio*، وبشكل أحدث، بمقولة الليبيدو *libido*، فيسعى بورديو إلى أن يحقق منه شيئين: أولاً، أن ينفصل عن الرؤية (السحرية) للفعل الاجتماعي التي تتمسك بالحدود المصطنعة بين السلوك الأداتي والسلوك التعبيري أو المعيارى وترفض الاعتراف بالأشكال المتعددة للأجراح الخفية، اللامادية التي ترشد الفاعلين الذين يبدون "نزيبين". وثانياً، يريد أن يوصل فكرة أن الناس تحفرهم، وتدفعهم، حالة اختلاق... داخل *in difference* وينطلقون منها، كما تحركهم مثيرات ترسلها مجالات معينة - وليس غيرها؛ لأن كل مجال يملأ القنينة الفارغة المصلحة بخمر مختلفة، فأكدامى الطبقة المتوسطة الذى لم يدخل أبداً ناديا رياضيا فى حى جيتو ولم يشهد أبداً الشجارات فى ناد صغير لايمكنه - للوهلة الأولى - أن يدرك شهوة الملاكمة *(Libido Pugilistica)* التي تقود شبيبة أشباه البروليتاريا إلى أن يقدروا ويدخلوا بإراداتهم إلى مهنة الملاكمة المدمرة للذات. وعلى العكس، فإن واحداً ممن هجروا المدرسة العليا من قلب المدينة لايمكنه أن يفهم السبب وراء استثمار المثقف فى المساجلات الملفة حول النظرية الاجتماعية، أو حماسه لآخر التجديدات فى الفن المفهومى؛ لأنه لم يتلق تربية اجتماعية تجعله يضى على هذه الأشياء قيمة. إن الناس "مشغولون - مسبقاً" *Pre-occupied* بمحصلات مستقبلية معينة متقوشة فى الحاضر لا يصادفونها إلا بقدر ما يزدومهم هابيتوسهم بالحساسية ويستنفروهم لإدراكها والسعى إليها. وهذه المحصلات يمكن أن تكون "نزيبية" تماماً بالمعنى الشائع للكلمة، كما يمكن أن نرى بسهولة فى مجالات الإنتاج الثقافى، هذا "العالم الاقتصادى العكوس" *(Bourdieu 1983d, 1985d)* حيث يجرى بشكل منهجى نزع القيمة عن الأفعال التي تستهدف الربح المادى وتتم معاقبتها سلبياً. وبعبارة أخرى، فإن:

القطيعة مع النزعة الاقتصادية من أجل وصف عالم الاقتصادات الممكنة تعنى الإفلات من الاختيار بين المصلحة الاقتصادية الضيقة والمادية تماماً وبين النزاهة. تعنى أن نتيح لأنفسنا وسيلة تحقيق مبدأ السبب الكافى الذى يتطلب ألا يكون هناك فعل بدون مبرر وجود *raison d'être*، أى، بدون مصلحة، أو، إذا شاء المرء، بدون استثمار فى لعبة وفى رهان، فى توهم، فى التزام.

(290 : 1990a، الترجمة معدلة)

٥ - ضد النزعة النظرية والنزعة المنهجية : العلم الاجتماعى الكلى.

من هذا المفهوم العلائقى وضد - الديكارتى لموضوع بحث السوسيولوجيا، ينتج أن السوسيولوجيا لا بد أن تكون علماً كلياً. لا بد لها أن تبني "حقائق اجتماعية كلية" *(Mauss)*^(١٢) تحافظ على الوحدة الأساسية للممارسة الإنسانية عبر التميزقات المشوهة للخصصات، والميادين الأمبيريقية، وتقنيات الملاحظة والتحليل. وهذا هو السبب وراء معارضة بورديو للتحخصص العلمى السابق لأوانه، وللتنظيم المفصل للعمل الذى يستتبعه: فالهابيتوس يزود الممارسة بنسقية وارتباط داخلى يتجاوز هذه التقسيمات، والبنيتات الاجتماعية؛ بالتالى تديم أو تغير نفسها ككل، بكل أبعادها فى آن واحد. وأفضل ما نرى فيه ذلك، عندما ندرس استراتيجيات إعادة الإنتاج أو التغيير التي تطورها الجماعات للحفاظ على أو لتحسين موقعها فى بنية طبقية متغيرة (Bourdieu & 168 99 1974a, 1978b, & 1984a). Boltansky 1977). فهذه الاستراتيجيات تشكل نسقا قائما بذاته *Sui generis* لا يمكن التقاطه بوصفه كذلك ما لم يربط المرء منهجيا بين ميادين للحياة الاجتماعية تتناولها فى العادة علوم منفصلة بواسطة منهجيات متعارضة. وفى حالة الطبقة الحاكمة المدروسة فى *La noblesse d'Etat* (نبالة الدولة)، Bourdieu 1989a: 373 (420)، تتضمن هذه الميادين الخصومية، والتعليم، والوقاية من الأمراض، والاستثمار الاقتصادى ونقل الإرث، واستراتيجيات الاستثمار الاجتماعى (التي تشكل فيها استراتيجيات الزواج عنصرا محوريا) وأخيراً، استراتيجيات التبرير الاجتماعى *Sociodicy* التي تسعى إلى إقرار مشروعية سيطرتهم ومشروعية شكل رأس المال الذى تستند عليه. وعلى الرغم من كون هذه الاستراتيجيات

ليست نتاج قصد استراتيجي متعدد (وأقل من ذلك، نتاج مؤامرة جماعية)، فإنها تتمتع بعلاقات موضوعية للتتابع الزمني، والاعتماد المتبادل بين الأجيال، والتضامن الوظيفي بحيث أن المعرفة الكلية الطابع هي وحدها التي يمكن أن توضح تماسكها الداخلي وتمفصلاتها الخارجية. وفور أن نتعرف على الوحدة الكامنة للاستراتيجيات الاجتماعية ونذكرها على أنها كلية دينامية، فإننا يمكن أن نثبث:

كم يمكن أن تكون مصطفة تلك التعارضات المألوفة بين النظرية والبحث، بين المناهج الكمية والكيفية، بين التسجيل الإحصائي والملاحظة الإثنوجرافية، بين التقاط البنات وبناء الأفراد. فليس لهذه البدائل من وظيفة سوى تقديم تبرير للتجريدات الفارغة والطفانة للنزعة النظرية والملاحظات الزائفة الصرامة للنزعة الوضعية أو، مثل التقسيمات بين الاقتصاديين، والأنثروبولوجيين، والمؤرخين، والسوسيولوجيين، إقرار مشروعية حدود الكفاءة: وهذا يعني القول بأنها تعمل على طريقة رقابة اجتماعية، جديرة بأن تمنعنا عن التقاط صدق يمكن على وجه الدقة في العلاقات بين ميادين الممارسة التي يتم على هذا النحو الفصل بينها تعسفياً.

(Bourdieu and de Saint Martin 1978:7)

على ضوء هذا المفهوم، لا يكون من الصعب أن نرى السبب في شجب بورديو لشكلي التعقيد المتعارضين، لكن الكملين لبعضهما، اللذين يبتليان العلم الاجتماعي في الوقت الراهن: ألا وهما "النزعة المنهجية"، و"النزعة النظرية". يمكن تعريف النزعة المنهجية بأنها الميل إلى فصل التأمل في المناهج عن استخدامها الفعلي في العمل العلمي وتمهد المنهج لذاته. ويرى بورديو في "المنهجية"، المفهومة على أنها تخصص متميز مفصول عن التنفيذ اليومي للبحث، شكلاً من أشكال النزعة الأكاديمية التي، بتجريدتها (ab - trahere) [يجرد باللاتينية] تعني يفصل بشكل زائف للمنهج عن الموضوع، تختزل مشكلة البناء النظري لهذا الأخير إلى تلاعب تقني بالمحددات الإمبريقية والملاحظات. وينسيان أن "المنهجية ليست أداة الإدراك أو المعلم بالنسبة للعالم بل" تلميذته على الدوام" (Schutz 1970:315)، فإن تلك الصنعية المنهجية محكوم عليها بأن تكسو موضوعات مبنية - سلفاً برداء العلم وتخاطر بأن تسبب قصر النظر العلمي: إن "تطور تقنيات الملاحظة والبرهان يمكن، إذا لم تصاحبه مضاعفة للانتباه النظري، أن تقودنا إلى أن نرى على نحو أفضل باستمرار أشياء أقل باستمرار" (Bourdieu et al. 1973:88). وفي الحقيقة، فإنها يمكن أن تتحول إلى "فن للفن" أو، ما هو أسوأ، إلى إمبريالية منهجية، أي، إلى التعريف القسري للموضوعات بواسطة تقنيات التحليل الموجودة ومنظومات المعطيات المتاحة (مثلاً: Rossi 1989). تنقلنا المنهجية - إذن - إلى نظرية ضمنية للاجتماعي تجعل الباحثين يتصرفون على طريقة مخمور آخر الليل الذي ذكر به كابلان (Kaplan 1964) والذي، نتيجة لفقدانه مفاتيح بيته، يصر على البحث عنها تحت أقرب عامود نور لأن هذا هو المكان الذي يتقنع بأفضل إضاءة. ليس التطور التقني للأدوات المنهجية هو ما ينتقده بورديو بل تهذيبها اللامبالي لملأ الفراغ الذي يخلقه غياب الرؤية النظرية⁽⁴⁾.

تكمّن أصول موقف بورديو إزاء المنهجية في تدريبه العلمي الأولي كأنتروبولوجي وكذلك سوسيولوجي. ففي وقت مبكر جداً في مهنته، طور ألفة متزامنة وحميمة مع مناهج الإثنوجرافيا والتحليل الإحصائي. وقد امتزجت خبراته الميدانية الأولى كأنتروبولوجي علم نفسه إلى حد كبير مع تعاونه مع الإحصائيين من المعهد القومي للإحصاء والدراسات الاقتصادية INSEE في الجزائر خلال الفترة ١٩٥٨ - ١٩٦٢ (وبعدها مع الإحصائيين الرياضيين من مدرسة "تحليل البيانات الفرنسية") لتكسيبه نفوراً متأسلاً من الواحدية المنهجية أو النزعة الإغلاقية. هكذا يؤكد علنا "رفضه المطلق للرفض الطائفي لهذا المنهج للبحث أو ذاك". (Bourdieu 1989a: 10). كذلك أقنعت خبرته بأن التنظيم العملي والقيام بجمع البيانات - أو إنتاج البيانات، إذا شئنا الدقة - مرتبطان بشكل وثيق بالبناء النظري للموضوع بحيث لا يمكن اختزالها إلى مهام تقنية تترك

للمبتدئين المستأجرين، أو بيروقراطيات المسح، أو مساعدي البحث^(١١). فالرأبائية التقليدية للمهام التي تكون مهنة العالم الاجتماعي ليست - سوى مراتبية اجتماعية متجذرة في النهاية في سلسلة من التعارضات المتناظرة التي تدعم بعضها بين المرتفع والمنخفض، بين العقل والجسم، بين العمل الذهني والعمل البدني، بين العالم الذي "يخلق" والتقى الذي "يطبق" إجراءات ورتبانية. هذه المراتبية مفرغة من التبرير المعرفي ومن ثم لابد من نبذها.

لكن تعددية الطرح المنهجية التي يدعو إليها ويمارسها بورديو لا تعني أن "كل شيء يصلح"، مثلما في الفوضوية المعرفية (أو الدادائية) لدى شخص مثل فيرأبند، بل تعني بالأحرى، ومثلما علمنا أوجست كونت منذ زمن طويل^(١٢)، أن مجموعة المناهج المستخدمة يجب أن تلائم المشكلة التي بين أيدينا ولابد من التأمل فيها باستمرار أثناء العمل *in actu*، في نفس الحركة التي يتم فيها نقلها لتحل مسائل محددة. إن جوهر هجوم بورديو على "المنهجية" واضح: إذ لا يمكن للمرء أن يفصل بناء الموضوع عن أدوات بناء الموضوع ونقدها.

ومثل المنهج، لا يجب فصل النظرية المفهومة فهما صحيحا عن عمل البحث الذي يغذيها والذي ترشده وتبينه باستمرار. ومثلما يعيد الاعتبار إلى البعد العملي للممارسة بوصفه موضوعا للمعرفة، يرغب بورديو في استعادة الجانب العملي للنظرية بوصفه نشاطا منتجا للمعرفة. وتقدم كتاباته شهادة ضافية على أنه ليس معاديا للعمل النظري. لكن ما يقف ضده بثبات هو العمل النظري النجس لذاته، أو مؤسسة النظرية بوصفها ميدانا للخطاب منفصلا، مغلقا على ذاته، ويحيل إلى ذاته - ما دفعه كينيث بيرك (Burke 1989: 282) بأنه "الولوجولوجيا"، أي "الكلمات عن الكلمات". ليس لدى بورديو وقت لثل هذا التنظير المتباهي، التحرر من الارتباط بالقيود العملية وحقائق العمل الامبيريقى، ولا يبدى تعاطفا مع "تمزيق المفاهيم وإعادة ترتيبها بلا نهاية" (Mills 1959: 23) مما يعرف الكثير من التنظير المعاصر، ناهيك عن "الليتا - تنظير"^(١٣). وعلاقته بالمفاهيم هي علاقة براجماتية: فهو يتعامل معها بوصفها "أطقم: أدوات" (فتجنشتين) الغرض منها مساعدته في حل المشكلات. لكن هذه البراجماتية لا تفتح الباب للتوفيقية المفهومية المطلقة العنان (مثلما في "التنظير التحليلي" الذي يدافع عنه جوناثان تيريز [1987])، لأنها تجد مستقرا في، وتكتسب انضباطها من، المنظومة المحدودة من الأطروحات النظرية والهموم الجوهرية التي عرضناها فيها سبق.

قد يبدو بورديو للكثيرين قاسياً دون مبرر في نقده لما يسميه "النظرية التنظيرية" (انظر ما يلي، القسم ٢، الفصل ٥). وجزئياً، يعد هذا رد فعل لجو ثقافي قريب العهد اعتاد تقليدياً أن يكفي، البراعة الفلسفية والنظرية بينما يربى مقاومة قوية للنزعة الامبيريقية (رغم أن التعارض بين "أوروبا التنظيرية" و"الولايات المتحدة الامبيريقية" اليوم يرجع إلى توليفة مدرسية من النماذج النمطية والتأخر الثقافي أكثر مما يرجع إلى المقارنة المطلقة). وفي الولايات المتحدة، حيث سادت "الوضعيات الأدائية" دون منافس تقريبا منذ الأربعينات (Bryant 1985) وحيث كان التداخل بين السوسيولوجيا والفلسفة هشا على أحسن تقدير، يمكن "للمنظرين" أن يقوموا بوظيفة أكثر إيجابية إذا أجبروا المجال على الاعتراف بقطبه الممنوع، إلا أن الإحياء والتطور المستقل ذاتيا للنظرية، خلال الأعوام الأخيرة (Ritter 1990b Giddens & Turner 1987: 89 especially Alexander 1988) قد زاد الفجوة بين المفكرين الخالصين وبين من يشار إليهم باستهزاء عادة "على الفهم" ماضو الأرقام^(١٤). وكما يلاحظ سिका (Sica 1989: 227) فإن "الثقافتين متمرستان جيدا في السوسيولوجيا ولا يبدو أن أيهما منهما يمكن أن تتنازل عن أي مساحة، برغم الأمل الطمئني في البحث المطلع نظريا والذي يسمع لأول مرة في المدرسة الثانوية ويستمر حتى القبر"^(١٥).

وفي رأي بورديو أن نقاط ضعف النظرية الاجتماعية المعاصرة لا تنبع مما شخصه جيفرى إلكسندر على أنه "الفشل" في تحقيق "عمومية قبل - افتراضية" و"تعدد أبعاد" بل من تقسيم اجتماعي للعمل العلمي يمزق، ويشي، ويجزئ لحظات عملية بناء الموضوع السوسيولوجي إلى

تخصصات منفصلة، ومن ثم يكافئ "الجسارة دون صرامة" للفلسفة الاجتماعية و"الصرامة دون خيال" للوضعية الامبيريقية المفرطة. وبينما يمكن لبورديو من ناحية المبدأ أن يؤيد قصدهم المعلن، فإنه يعتقد أن النظرية ليس لها أن تتوقع الكثير من منامرات "النطق النظري" التي لا تقوم على أساس ممارسة بحثية عينية. ولغت الإنتباه إلى "مخاطر القراءة المركبة في الحجج العلمية"، والتأكيد على "أهمية الفكر وتعدد الأبعاد على أعظم مستوى قسبل - افتراضى" للفعل والنظام، والإحتفاء " بالاستقلال الذاتى النسبى " للالتزامات الميتافيزيقية، والمنهجية، والإمبريقية (Alexander 1980 j 82, vol. 3:xvi) كلها أمور حسنة وطيبة، لكنها تظل تدريباً بلاغياً طالما لا تكون جزءاً من تأمل فى الممارسة العلمية "الموجودة فعلاً" يستهدف تغيير تنظيمها الاجتماعى^(١١).

ومثل تعدديته المنهجية المنضبطة، فإن رفض بورديو للفصل بين النظرية والبحث يجد جذوره فى تشابك مساره الاجتماعى، وهابيتوسه العلمى الأولى، ووضع الأزمة الفريد الذى تمت فيه صياغة هذا الهابيتوس واختباره للمرة الأولى، وقد عمل وضع الأزمة هذا على مفاضة حساسيته إزاء أشد العمليات العلمية أولية. ومتأملاً فى دراساته الميدانية المبكرة فى الجزائر عند نهاية الخمسينات يوضح بورديو قائلاً:

(39 : in Honneth, Kocyba, and Schwibs 1986. الترجمة معدلة) :

أردت أن أكون نافعاً لكى أتلعب على تأنيب ضميرى لكونى مجرد مراقب مشارك فى هذه الحرب المقررة.. هذا الانضمام التعيس بدرجة أو أخرى إلى المجال الثقافى ربما كان هو السبب لنشاطاتى فى الجزائر. فلم أكن أستطيع أن أقتنع بقراءة الصحف اليسارية أو توقيع الالتباسات؛ كان على أن أفعل شيئاً كعالم.. لم أكن أستطيع الرضا بمجرد قراءة الكتب وزيارة المكتبات، فى وضع تاريخى فيه فى كل لحظة، فى كل بيان سياسى، فى كل نقاش، فى كل التماس، كان مجمل الواقع موضوع رهان، كان ضرورياً بشكل مطلق أن أكون فى قلب الأحداث حتى أكون رأسى، مهما كان ذلك خطيراً - وقد كان خطيراً. أن أرى، أن أسجل، أن أصور صوراً فوتوغرافية؛ لم أقبل أبداً الفصل بين البناء النظرى لموضوع البحث وبين منظومة الإجراءات العملية التى بدونها لا يمكن وجود معرفة حقيقية.

أفعال السحر التكنولوجية والنزاع المفهومى على الألفاظ اللذان يخفيان الافتقار إلى بناء صارم للموضوع وتبنى مفاهيم الحس المشترك لا يفعلان الكثير من أجل التقدم "بالمعنى الامبيريقى للواقع المتعين" الذى تحدث عنه فيبر (72 : 1949). وفى الواقع، فإن الكبت المنهجى وصنمية المفاهيم يمكن، فيما وراء تخصصهما، أن يتآمرا على العزوف المنظم عن جهد شرح المجتمع والتاريخ الوجوديين^(١٢).

من المهم التأكيد على أن بورديو لا يدعو إلى المزيد من "التفاعل" بين النظرية والبحث على طريقة ميرتون. فبالنسبة لمؤلف النظرية الاجتماعية والبنية الاجتماعية، "ثمة حركة مرور ذات اتجاهين بين النظرية الاجتماعية والبحث الامبيريقى. فالولاد الامبيريقية المنظمة تساعد على تقدم النظرية الاجتماعية بفرض المهمة وباتاحة فرصة التفسير بناء على خطوط عادة ما تكون غير متعمدة. والنظرية الاجتماعية، بذورها، تحدد الذى توسع القيمة التنبؤية للمعطيات الامبيريقية بالإشارة إلى الشروط التى تكون صالحة فيها" (Merton 1968: 279). هذه الصياغة تؤخذ أمراً مفروغاً منه، وتقبل بوصفها معطى لا جدال فيه للممارسة السوسيولوجية. "التفرقة العنصرية" العلمية بين المنظر والباحث الذى يقوم بالمسح، هذه التفرقة العنصرية المميزة للسوسيولوجيا الأمريكية فى حقبة ما بعد الحرب (والتي كان يجسدها، فى وقت كتابة ميرتون لهذا المقال، الشخصان البارزان بارسونز ولازار سفلد)^(١٣) والتي يدعمها التنظيم البيروقراطى الزاهن للمؤسسة الأكاديمية ومكافأة الكفاءات التخصصية^(١٤). وبدلاً من الفصل المستمر بين هذين القطبين، الذى لا يطفه سوى التفاعل المكثف، يدعو بورديو إلى اندماج البناء النظرى وعمليات البحث العلمى. إنه

لا يسعى إلى الربط بين العمل النظري والإمبيريقى بطريقة أوثق بل إلى جعلهما يتمازجان مع بعضهما تماما. وليست هذه الحجة دفاعا عن قضيته الخاصة Pro domo مصمما لكي يرفع كفاءة بورديو الخاصة إلى مرتبة المعيار الشامل للامتياز بل إنها، بالأحرى، إقرار بالبنية المحايثة للممارسة الاجتماعية العلمية "الموجودة فعلا" والتي، سواء شامت الاعتراف بذلك أم أبت، تمنح باستمرار بين المفهوم والدرك، بين التأمل والملاحظة^(١١).

يشدد بورديو على أن كل فعل بحث هو فى الآن نفسه إمبيريقى (إذ يواجه عالم الظواهر القابلة للملاحظة)، ونظري (إذ يتضمن بالضرورة افتراضات حول البنية الكامنة للعلاقات التي تستهدف الملاحظات التقاطها). وحتى أدق عملية إمبيريقية: اختيار مقياس للقياس، أو قرار تشفير، أو بناء مؤشر، أو إدراج بند فى استبيان - تتضمن اختيارات نظرية، واعية أو غير واعية، بينما لا يمكن توضيح أشد الأنغاز المفهومية تجريدا توضيحا تاما بدون انخراط منظم فى الواقع الإمبيريقى. "من المؤكد أن النظرية سوف تحتفظ دوما بدرجة من الأسبقية المعرفية لأن" المتجه الاستمولوجى^(١٢)، "إذا تحدثنا مثل باشلار فى الروح العلمية الجديدة (4 : 1984) - يتجه" من العقل إلى الواقعى^(١٣). لكن الإقرار بأولوية النظرية لا ينطوى هنا على أى تناقض، حيث أن فهم بورديو للنظرية ذاتها ليس متمركزا حول الكلمة، بل عمليا، فالنظرية - بالنسبة له - لا تكمن فى القضايا الخطابية بل فى الاستعدادات التوليدية للهابيتوس العلمى^(١٤).

٦. الانعكاسية المعرفية

إذا كان هناك سمه منفردة تجعل بورديو بارزا فى مشهد النظرية الاجتماعية المعاصرة، فهذه السمه هى وسواسه المميز بالانعكاسية. فمئذ استقصاءاته المبكرة حول ممارسات الزواج فى القرية المعزولة بجهال البرانس - حيث نشأ (Bourdieu 1962b, 1962c) - وحتى مطاردته للإنسان الأكاديمى الغالى (Homo academicus gallicus Bourdieu, 1988a)، وهى القبيلة التى انضم إليها نتيجة لصعوده الاجتماعى، صوب بورديو باستمرار أدوات علمه إلى نفسه - ولو كان ذلك بطريقة لم يدرکہا الكثير من قرائها على الفور دائما. فتحليله للمثقفين وللنظرية التشيئية للسوسيولوجيا، بوجه خاص، مثلها مثل تشريحه للغة بوصفها أداة وحلبة للسلطة الاجتماعية، تتضمن جميعها على نحو مباشر جدا، وتتركز بالتالى على تحليل - ذاته للسوسيولوجى بوصفه منتجا ثقافيا ومتآملا فى الشروط الاجتماعية - التاريخية لإمكان علم المجتمع (Wacquant 1990 a).

إلا أن بورديو ليس المنظر الاجتماعى الأول أو الوحيد الذى يثير فكرة الانعكاسية. إذ يطفو فى الجو - فى الحقيقة - عدد غير قليل من المزاعم^(١٥) بسوسيولوجيا انعكاسية^(١٦)، وإذا ترك المصطلح دون مزيد من التحديد، فإنه يكون غامضا إلى حد الخواء تقريبا. فماذا يترتب على ارتداد (re - flectere [يتأمل] تعنى: "ينكفىه إلى الوراء") العلم على نفسه؟ ما بؤرته؟ وكيف يمكن إجراؤه؟ ولأى أغراض؟ سأجادل بأن نوع بورديو من الانعكاسية، الذى يمكن تعريفه مؤقتا بأنه إدراج نظرية فى الممارسة الثقافية بوصفها جزءا متكاملًا وشرطًا ضروريًا لنظرية نقدية فى المجتمع، يختلف عن غيره من الأنواع بثلاث طرق حاسمة. أولا: أن هدفه الأول، ثانيا: أنه لا يهدف الفرد بل اللاوعى الاجتماعى والثقافى الكامن فى الأدوات والعمليات التحليلية، ثالثا: أنه لا يسعى إلى مهاجمة الأمن الاستمولوجى للسوسيولوجيا بل إلى تدعيمه فبدلا من محاولة تدمير الموضوعية، تستهدف انعكاسية بورديو زيادة مدى المعرفة العلمية الاجتماعية وصلابتها، وهو هدف يضعها على طرفى نقيض مع أشكال الانعكاسية البؤمونولوجية، والنصية، وغيرها من أشكال الانعكاسية "ما بعد الحديثية" (Platt 1989, Woolgar 1988).

تتراوح مفاهيم الانعكاسية من المرجعية - الذاتية إلى الوعى - الذاتى إلى الدائرية التأسيسية للتقارير أو النصوص. فبلور (Bloor 1976:5)، مثلا، يعادل الانعكاسية بالمرجععية الذاتية

التخصصية حين يكتب: " من ناحية المبدأ، يجب لمنظومات شرح [سوسيولوجيا المعرفة] أن تكون قابلة " للتطبيق على السوسيولوجيا ذاتها". وفي رأى بنيت بيرجر (Bennett Berger) (1981, 1991)، تحفز الانعكاسية الوعى الذاتى وتخدم فى إقامة مسافة للأدوار (بالمعنى الذى يقصده جوفمان)، بين الإثنوجرافى بوصفه عضواً فى المجتمع. و الإثنوجرافى بوصفه محلاً. وذلك لمنع أى تركيز للطاقة النفسية Cathexis على الموضوع. أما برجر (222 : 1981) فإنه يعرف الانعكاسية، مستلهما كتاب ريزمان: الزحام المستوح، بأنها "خطوة سيكولوجية أو افتتان أبعد من التوجه الآخر وتولى الأدوار لأن اهتمامها المميز هو جعل تلك العمليات إشكالية. وهى تحاول أن تتوافق مع المرء بمواقب التوجه الآخر، وتولى الأدوار على نفسه [من أجل] الاقتراب من ذلك الحلم للعلم الاجتماعى: المراقب المتجرد تماماً". وبالنسبة للإثنو - منهجيين (Garfinkel) (1947, 1967, Cicourel)، فإن الانعكاسية، مع المؤشرات indexicality، هى خاصة مؤسسة محورية للفعل الاجتماعى. هى "ظاهرة إشكالية" منسوجة فى نسيج النشاطات المنظمة للحياة اليومية. ويعنون بذلك أن الفعل الاجتماعى يجب أن يكون قابلاً للتقرير، حيث أن الناس عموماً - وبالضرورة - يستخدمون "أثنو - مناهج" لإعطاء معنى لممارسات الدورة اليومية. وأن التقارير والواقع - من ثم، مؤسس أحدهما للآخر بشكل متبادل^(١١). ويشير جيندز: (Giddens 1984, 1990b)، بدوره، إلى الانعكاسية بكل المعانى الثلاثة ومثلاث مراجع: دور الفاعل، والعلم، والمجتمع. ويقال أن الذات انعكاسية بقدر كونها "حيوانات حاملة للمفاهيم" تملك القدرة على "الاستدارة إلى" أفعالها الخاصة ومراقبتها. والعلم الاجتماعى انعكاسى بمعنى أن المعرفة التى يولدها "تحقق" ثانياً فى الواقع الذى تصفه^(١٢). وأخيراً، يمكن القول أن المجتمع انعكاسى عندما يطور القدرة على السيطرة على وبرمجة تطوره الخاص (ما يضعه تورين تحت مقولة التاريخية)^(١٣). والشئ، الناقص فى كل هذه المفاهيم هو فكرة الانعكاسية بوصفها شرطاً وشكلاً للعمل السوسيولوجى، أى: بوصفها برنامجاً استمولوجياً للعلم الاجتماعى - وهو يعمل - ونتيجة لذلك، بوصفها نظرية فى الثقافتين بوصفهم مبدعين لشكل خاضع من السيطرة.

ويمكن إبراز تميز هذا البرنامج بالمقابلة بين مفهوم بورديو للانعكاسية ومفهوم ألفين جولدنر (راجع كذلك Friedrichs 1970 و O Neill 1972 للوقوف على مفاهيم مشابهة). فبالنسبة لمؤلف: الأزمة القادمة للسوسيولوجيا الغربية (483 : Gouldner 1970)، تبدأ السوسيولوجيا الانعكاسية من "الافتراض البدائى جداً القائل بأن النظرية تصنعها ممارسة البشر فى كليتهم ويشكلها الحيوانات التى يعمسونها". ومطالبة "بالإحالة الرجعية الذاتية، تركز على "معرفة السوسيولوجى بنفسه وموقعه فى العالم الاجتماعى" (ibid; 489)، وبطريقة مشابهة للممارسة التنبؤية (لاحظ الأهمية التى يضيفها جولدنر على هذا المصطلح)، فإنها تستهدف جعل منتج ثقافى جديد قادراً على توليد سوسيولوجيا محرة سياسياً^(١٤). ومثل بيرجر، يجعل جولدنر الشخص الفرد: "أنا" السوسيولوجى، محور الانعكاسية - يجعله موضوعاً (أو هدفها) وكذلك حاملها^(١٥). ويقر بورديو بهذا الاهتمام، فكشف الدوافع الاجتماعية والشخصية التى يستثمرها المحلل فى بحثه هو أمر مرغوب وضرورى. لكنه يجد أنه يقصر عن تحديد المرشحات المحورية التى تحرف الإدراك السوسيولوجى، وذلك لأنه يتجاهل حدود المعرفة المرتبطة نوعياً بعضوية المحلل وموقعه فى المجال الثقافى^(١٦).

وللمزيد من الدقة، يشير بورديو إلى ثلاثة أنواع من التحيزات يمكن أن تزيغ النظرة السوسيولوجية. الأول: هو ذلك الذى أبرزه دعاة آخرون للانعكاسية: وهو الأصول والإحداثيات الاجتماعية (الطبية، النوع، العرق، إلى آخره) للباحث الفرد. وهذا أكثر التحيزات بداهة. ومن هنا فإنه أسهلها فى السيطرة عليه بواسطة النقد المتبادل والذاتى. أما التحيز الثانى فيندر تبينه أو التفكير فيه: إنه ذلك المرتبط بالموقع الذى يحتله المحلل، ليس فى البنية الاجتماعية الأوسع، بل فى العالم المصغر للمجال الأكاديمى، أى: فى الفضاء الموضوعى للمواقع الثقافية الممكنة التى تقدم إليه عند لحظة محددة، وأبعد منها، فى مجال السلطة. فوجهات نظر السوسيولوجيين، مثلهم مثل أى منتجات ثقافيين آخرين - دائماً ما تدين بشئ، لوضعهم فى مجال يعرف فيه الجميع

أنفسهم جزئياً على أسس علاقوية، باختلافهم ومسافاتهم عن آخرين معينين يتنافسون معهم. علاوة على ذلك؛ فإن العلماء الاجتماعيين يجدون موقعهم قرب القطب الخاضع لمجال السلطة؛ ومن ثم فسيبهم تحت نير قسوى التجاذب والتنافر التي تلقى بثقلها على المنتسبين الرمزيين كلهم (Bourdieu 1971d, 1988a, 1989a).

لكن التحيز الثالث هو أكثرها أصالة بالنسبة لفهم بورديو للانعكاسية. فالتحيز الثقافي النزعة الذي يفرسنا بأن نؤول العالم على أنه استعراض أو منظومة من الدلالات التي يجب تفسيرها وليس على أنه مشكلات عقلية يجب حلها عملياً، هو تحيز أعمق وأكثر تشويهاً من التحيزين المتجذرين في الأصول الاجتماعية أو في موقع المحلل في المجال الأكاديمي؛ لأنه يمكن أن يؤدي بنا إلى فقدان التام للاتلاف النوعي *differentia specifica* لمنطق الممارسة (Bourdieu 1990a, 1990e). في كل مرة نفق فيها في أن نخضع للنقد المنهجي "الفرضيات المسبقة المنقوشة في حقيقة التفكير في العالم، في حقيقة الاعتزال عن العالم وعن الفعل في العالم لكي نفكر في ذلك الفعل" (Bourdieu 1990e: 382) فإننا نخاطر بأن نهدم المنطق العملي وتجعله منطقاً نظرياً^(٧٠). وإذا وضعنا في الاعتبار أن هذه الافتراضات المسبقة مبنية على هيئة مفاهيم، ودوات تحليل (شجرة النسب، والإستينبات والتقييدات الاصطناعية، إلى آخره)، وعمليات بحث عقلية (مثل روتينات التفكير، وإجراءات تنظيم البيانات)، أو طرق الارتجال العملي في العمل للميداني، فإن الانعكاسية لا تتطلب الاستيطان الذهني بقدر ما تتطلب التحليل السوسولوجي الدائم والتحكم في الممارسة السوسولوجية (Champagne et al. 1989).

بالنسبة لبوردو — إذن — لا تنطوي الانعكاسية على تأمل الذات في الذات على طريقة *selbabeuratssein* الوعى بالذات الهيجلي^(٧١). أو على طريقة "المنظور الذاتولوجي" *egological* (35 : 1986 : Sharrock & Anderson) الذي تدافع عنه الإثنو — منهجية، والسوسولوجيا، والفنولوجيا، وجولدن. بل يستعجم، بالأحرى، الاستكشاف المنهجي لمقولات الفكر غير المفكر فيها التي تحدد حدود المفكر فيه وتحدد الفكر سلفاً^(٧٢) (Bourdieu 1982a: 10). وكذلك ترشد التنفيذ العملي للاستقصاء الاجتماعي. و"العودة" التي تطالب بها تمنصى إلى أهد من الذات المجربة لتضم البنية التنظيمية والإدراكية للتخصص. وما يجب تحويصه باستمرار وتحييده، خلال فعل بناء الموضوع نفسه، هو الدواعي الجمعي العلمي الكامن في النظريات، والمشكلات، والتصنيفات (خصوصاً التصنيفات القومية) للحكم المدرسي

(Bourdieu 1990j). وينتج من هذا أن ذات الانعكاسية يجب في النهاية أن تكون هي المجال العلمي الاجتماعي بكامله *in toto*. وبفضل حوار السجال العام والنقد المتبادل، لا يتم القيام بعمل تشبيهي الذات التي تقوم بالتشبيهي بواسطة مؤلفه وحده بل بواسطة من يحتلون كل المواقع المتخصصة والمكملة لبعضها والتي تكون المجال العلمي. وإذا كان لهذا الأخير أن ينتج وأن يكافئ الهابيتوسات العلمية الانعكاسية، فلا بد له أن يضيف الطابع المؤسسي فعلياً على الانعكاسية في الليات التدريب، والحوار، والتقييم النقدي. وبالتالي، فإن ما يصبح هدف الممارسة التحولية هو التنظيم الاجتماعي لعلم الاجتماعي، بوصفه مؤسسة منقوشة في كل من الآليات الموضوعية والذهنية.

بوضوح، لا يشارك بورديو في "مزاج نزعة الشك التفسيرية" (Woolgar 1988: 14) التي تحفز "الانعكاسية النصية" التي يدعو إليها أولئك الأنثروبولوجيون الذين افكتلوا مؤخرًا بالعملية التأويلية للتفسير الثقافي في المجال وبصنع الواقع (من جديد) من خلال التكوين الإثنوجرافي^(٧٣). وهو ناقد قاس لما عدده جيرتس (Geertz 1987: 90) على نحو لطيف باسم "مرض اليوميات"، لأن الانعكاسية الأصلية لا تتجسّد بالانخراط في تاملات حول العمل الميداني^(٧٤) بعد الحدث *Post Festum* على طريقة رابينوف (Rabinow 1977)؛ كما أنها لا تتطلب استخدام المتكلم للتأكيد على التكميم، والاختلاف^(٧٥) (الإرجاء *différance*) أو تطوير النصوص التي تضع الملاحظ الفرد في فعل الملاحظة. إنها بالأحرى تتحقق بإخضاع موقع الملاحظ للتحليل النقدي نفسه الذي يخضع له الموضوع المبني بين أيدينا (Barnard 1990) 75: (٧٦). وليست، كما يزعم رابينوف (1977: 162)، "شكبات الدلالة القياسية" هي ما يفصل

الإنسوجرافي عن ابن البلد، بل شرطهما الاجتماعي، أي: مسافاتهما الاختلافية عن الضرورة المحايثة للعالم موضع الفحص

(14: Bourdieu 1990a). ليس ما يجب للكشف عنه هو اللاوعي الفردي للباحث بل اللاوعي الإستمولوجي لتخصصه: "ما [يجب] عمله ليس [هو] أن نلغي هذه المسافة سحريا عن طريق مشاركة زائفة بدائية النزعة بل هو تشييء هذه المسافة التشيئية والشروط الاجتماعية التي تجعلها ممكنة، مثل خارجية الملاحظ، وتقنيات التشييء التي يستخدمها، إلى آخره" (14: Bourdieu 1990a، الترجمة معدلة)^(٧٤).

من هنا فإن إصرار بورديو الذي يشبه الوسواس الأودع على العودة الانعكاسية ليس تعبيراً عن نوع من "الحص بالشراف" الإستمولوجي لكنه مبدأ يؤدي إلى بناء الموضوعات العلمية على نحو مختلف. إذ إنه يساعد على إنتاج موضوعات لا يكون قد جرى فيها دون قصد إسقاط علاقة المحلل بالموضوع، ولا تصان من التزييف الذي يدخله ما وصفه، متبعاً جون أوستن، باسم "المعاملة المدرسية" (Bourdieu 1990e). ويوضح بورديو ذلك في مناقشة للانتقال من "القاعدة" إلى "الاستراتيجية" الذي يميز بين آرائه، وآراء بنويوية ليفي — شتراوس^(٧٥):

إن التفسير في نظرية الممارسة الذي يثيره التأمل النظري في وجهة النظر النظرية، وفي وجهة النظر العملية، وفي اختلافاتهما الصعقة، ليس تأملياً خالصاً: إذا صاحبه تغير حد في عمليات البحث العملية ومكاسب علمية ملموسة تماماً. فمثلما يجد المرء نفسه مدفوعاً إلى إيلاء الاهتمام إلى خصائص الممارسة الطقسية التي تميل للزعة المنطقية البنويوية إلى تجنبها جانباً أو إلى معاملتها على أنها اختلافات لا معنى لها لحساب الجبر الأسطوري، إلى إيلاء الاهتمام إلى للوقائع المتعددة المعنى، غير المحددة أو غير المعينة، ناهيك عن التناقضات الجزئية والضبابية التي تتخلل التسبق برمته وتطل مرونته، وانفتاحه. وباختصار كل ما يجعله "علمياً" وبذلك موجهاً للاستجابة بأقل تكلفة (خصوصاً بالنسبة للبحث المنطقي) للاحتياجات الطارئة للوجود والممارسة العلميين. (384: e 1990).

هذه النقطة تستحق السهمل عدها، لأن هذا التحول في المنظور — أي: إدخال نظرية في الممارسة النظرية، في قلب نظرية الممارسة — هو الذي أتاح اكتشاف بورديو منطق الممارسة، مثلاً دفعته إلى تأمل السمة النوعية للمنطق النظري أوجه الشذوذ الامبيريقية التي كان ذلك المنطق النظري يظهرها بعناد في مادته الميدانية (14 - 11: Bourdieu 1990a) هنا دور دورة كاملة ونرى كيف أن فهم بورديو للانعكاسية يشكل جزءاً متكاملًا من مفهومه لتفسير النظرية والبحث. فمن طريق الكدح لكي يحل، امبيريقياً، وحتى أصغر التفاصيل، كل التناقضات والتعارضات التي تكون بنية نشأة الكون لدى القبوليين اضطر بورديو إلى تظهير الاختلافات بين المنطق المجرد والمنطق العملي^(٧٦). وعلى العكس، فأنه كان يتأمل نظرياً باستمرار في ممارسته الخاصة كإنسوجولوجي، استطاع أن يتعرف على عدم التناغم بينهما ويلتقطه.

إذا كانت الانعكاسية هي ما يحدث مثل هذا الاختلاف الإدراكي للدال، في مقابل الاختلاف البلاغي أو الوجودي، فسي القيام بالاستقصاء الاجتماعي، فلماذا لا تجرى ممارستها بشكل أوسع؟ يشير بورديو إلى أن المصادر الحقيقية للمقاومة تجاهها ليست إستمولوجية بقدر ما هي اجتماعية^(٧٧). فالانعكاسية السوسولوجية تثير المصاعب على الفور لأنها تمثل هجوماً مباشراً على الحص المقدس بالفردية الأثير جداً لدينا نحن الغربيين، وخصوصاً على إدراك الذات الكاريزمي لدى المثقفين الذين يحبون أن يعتقدوا أنهم غير محددين، "طوائف بحرية"، ومتمتعين بنوع من النعمة للرمزية^(٧٨). والانعكاسية — بالنسبة لبوردو — هي على وجه الدقة ما يمكننا من الإفلات من مثل هذا الوهم عن طريق كشف الاجتماعي في قلب الفردي، كشف للشخصية تحت ما هو حميم، كشف للعام المدفون عريقاً داخل لشد الأشياء خصوصية^(٧٩). وهكذا، فإنه حين يمتنع عن دخول لعبة الاعتراف الحميمي، مشيراً بدلاً من ذلك إلى الخصائص العامة لخبراته الاجتماعية التي أسهمت بالتدريج الأكبر في تشكيله (7: Bourdieu 1988a: xxvi; & Belou, Part 2, Section 7) فإنه لا يفعل سوى أن يطبق على نفسه مبدأ

الأشخاص، فى أشد حالاتهم شخصية، تشخصاً من الناحية الجوهرية للمعتقدات المنقولة فعلياً أو احتمالياً فى بنية المجال أو، بالائق، فى الموقع الذى يحتلونه داخل هذا المجال.

لا يشعر بورديو بالحاجة إلى البوح بخصوصيات مدوية لكى يشرح نفسه سوسيولوجياً، لأن ما يحدث لسه ليس فريداً فى نوعه: بل إنه مرتبط بمسار اجتماعى. ومرة أخرى، يدفع كل شيء بالمرء إلى الاعتقاد بأن انشغال بورديو بالانعكاسية يجد جذوره، كما يمكن أن تكتباً نظريته ذاتها فى مساره الاجتماعى والأكاديمى ويعبر عن شروط تأسيس هايتيوسه العلمى المبكر. إنه، أولاً، نتاج للتفاوت البنسوي بين هايتيوسه الأولى (الطبقى)، والهايتيوس المطلوب للتكامل السلس فى المجال الأكاديمى الفرنسى لأعوام الخمسينات. إن دخول بورديو عالم المتقنين بوصفه شخصاً غريباً وسوء التكيف قد وضع مسافة محددة بينه وبين أوام أولئك الأساتذة الذين تمر "الرؤية الملكية" للعالم الاجتماعى بالنسبة لهم دون أن يلاحظوها لأنها هى رؤية طبيقتهم الأصلية^(٨٠). العامل الرئيسى الثانى هو حرب التحرير الجزائرية: فقد كان من المستحيل تقريباً، فى الظروف المفزعة التى خلقتها الجهود المنهجية للعسكريين الفرنسيين لإخماد القومية الجزائرية، ألا يتساءل المرء باستمرار بشأن الامتياز الغريب للأكاديمى الذى ينسحب من العالم لكى يلاحظه والذى يزعم الانفصال عن الموضوعات التى يدرسها. فحتى نشاط الكترسب الحصيد عادة لا يمكن، فى هذا السياق — إلا أن يكتب بعداً سياسياً مشحوناً بدرجة عالية كان يتطلب ارتداداً تحليلياً إلى المحلل وممارسته^(٨١). ثلثاً، إن هذا الميل إلى الانعكاسية المعرفية قد يكون جزئياً نتاج تحول بورديو من الفلسفة إلى العلم الاجتماعى، وهو تحول لم يتم دون خسائر (بالنسبة للمكانة الجامعية وصورتها عن نفسه)^(٨٢) ومن ثم كان يمكنه أن يشجع التساؤل حول ممارسة المرء والتأمل فى وضع العالم الاجتماعى ووضع الفيلسوف.

لكن تفسير "نق" بورديو بشأن الانعكاسية بمجرد الإشارة إلى هايتيوسه سيكون أمراً أحادى الجانب؛ فعلى غرار مفهومه للنظرية والبحث، فإن استعداده المؤسس اجتماعياً لإضفاء الإشكالية على النظرة السوسيولوجية قد وجد فى المجال الثقافى الفرنسى لأعوام الخمسينات والستينات بيئة مواتية لتحققه. ويتصل بهذا الأمر عدد من العوامل: وجود نماذج حية عظيمة للمهنة الثقافية — وأبرزها النموذجان اللذان يجسدهما ليفى — شتراوس، ومارتز — والحس بالطموح الثقافى واللقه فى النفس اللذين يبعثهما السّخّرج من مدرسة المعلمين العليا. Ecole normale Supérieure حين كانت مكانة المدرسة فى ذروتها تقريباً؛ والتركز غير العادى لرامس المال العلمى فى باريس خلال فترة إعادة بناء أكاديمية شاملة (فى أعقاب الانهيار أثناء الحرب) والتوسع غير المسبوق للعلوم الاجتماعية، وانضمام بورديو المبكر إلى معهد فريد فى توجهه متعدد التخصصات وفى انفتاحه على التيارات الثقافية الأجنبية، وكذلك الحماية التى قدّمها "الرعاية" التى نالها ممن ربما كانوا يمثلون الثلاثى الأبرز منزلة بين العلماء الاجتماعيين الفرنسيين لحقبة ما بعد الحرب، وهم ليفى — شتراوس، وبروديل، وأرون (الذى كان مساعداً لبورديو على وشك العودة بتعجل من الجزائر)^(٨٣).

والنتيجة، أن انشغال بورديو بالانعكاسية، مثله مثل نظريته الاجتماعية، ليس متمحوراً حول الذات أو الكلمة بل يرتكز جوهرياً على، ويتوجه صوباً، إلى الممارسة العملية. وهو لا ينشد حول الشخص الفردى السوسيولوجى فى حميميته المميزة، بل حول تسلسل الأفعال والعمليات التى يؤدّيها باعتبارها جزءاً من عمله وحول اللاوعى الجمعى المنقوش فيها. ولبعد ما تكون عن تشجيع النرجسية والأناية، فإن الانعكاسية المعرفية تدعو المتقنين للتعرف على، الحتميات النوعية التى تخضع لها أعماق أفكارهم والعمل على تحييدها، وتطرح مفهوماً لمهنة البحث، يستهدف تدعيم وسائل أمانه الإستمولوجية.

كذلك فإن الانعكاسية المعرفية فائدة أخرى: فهي تفتح إمكانية التغلب على التعارض بين النسبية العدمية لـ "التفكير" ما بعد الحدائى الذى يدعو إليه ديريدا، والإطلاعية العلمية للمعلانية "الحداثية" التى يدافع عنها هابرماس. لأنها تسمح لنا بإضفاء التاريخية على العقل دون تنويره، بإقامة عقلانية تاريخية توفى التفكير مع الكلية، توفى العقل مع التنمية، بإرساء عمليتهما على أساس البنيات الموضوعية — ولو أنها معطاة تاريخيا — للمجال العلمى. فمن ناحية، يؤمن بورديو، مثل هابرماس، بإمكانية الحقيقة العلمية واستحصانها، وهو — فى هذا — حدائى على نحو جيش^(٨١). لكنه يصر — ضد منظر فرانكفورت — على أن مشروع إرساء العقل على بنيات الوعى أو اللغة عبر — التاريخية يشارك فى وهم متعال يجب على العلوم التاريخية أن تخلص نفسها منه. ومن ناحية أخرى، يتفق بورديو مع ديريدا وفوكو على وجوب تفكيك المعرفة، على أن المقولات هى اشتقاقات اجتماعية مشروطة وأدوات للسلطة (الرمزية) تملك فعالية تأسيسية، على أن بنيات الخطاب حول العالم الاجتماعى عادة ما تكون بناءات مسبقة اجتماعية مشوهة سياسيا. العلم فى الحقيقة — وكما رأى جرامشى جيدا^(٨٢) — هو نشاط سياسى بامتياز. لكنه ليس بسبب ذلك مجرد سياسة؛ وبذلك يكون عاجزا عن إنتاج حقائق صالحة بشكل عام. إذ إن نمج سياسة العلم (المعرفة) بسياسة المجتمع (السلطة) يعنى إجراء محاكمة مقتضية للاستقلال الذاتى للمؤس تاريخيا للمجال العلمى وإلقاء طفل الموسيولوجيا مع ماء استحمام الوضعية^(٨٣) هنا يفتقر بورديو مع ما بعد البنيوية: إذ يجادل بأن التفكير إذا فكك نفسه، فسوف يكتشف شروط إمكاته التاريخية. ومن ثم يرى أنه هو نفسه يفترض سلفا معايير للحقيقة والحوار العقلى متجنزة فى البنية الاجتماعية للعالم الثقافى.

العقل — فى رأى بورديو إذن — هو نتاج تاريخى لكنه نتاج شديد التناقض من حيث أن بإمكانه "الهرب" من التاريخ (أى من الخصوصية) فى شروط معينة يجب (إعادة) إنتاجها باستمرار بالعمل بشكل ملموس تماما لتأمين الأسس المؤسسية للتفكير العقلانى بعيدا عن تهذى العلم، فإن تحليله لتوليد مجالات الإنتاج الثقافى وأدائه يهدف إلى إرساء العقلانية العلمية فى التاريخ، أى: فى العلاقات المنتجة للمعرفة المتشعبة فى شبكة المواقع، و "المكتسبة للطابع الذاتى" فى الاستعدادات والذين يكونان معا المجال العلمى بوصفه ابتكارا اجتماعيا فريد تاريخيا:

لا بد لنا، بتوصيل الاختزال التاريخى الزعة إلى نتيجته المطلقة، أن نبحث عن مصادر العقل ليس فى "ملكة" إنسانية، أى، فى طبيعة، بل فى ذات تاريخ تلك الأكوام الاجتماعية المصغرة الخاصة التى يتصارع فيها الفاعلون، باسم الكلى، من أجل الاحتكار المشروع للكلى، وفى المأسسة المتزايدة للغة حوارية تدب بخصائصها التى تبدو داخلية للشروط الاجتماعية لتولدها واستخدامها. (Bourdieu 1990 e : 389).

إن مقولة الانعكاسية لدى بورديو تتعارض، ليس مع "العلمية الحداثية" كما يزعم لاش (Lash 1990)، بل مع المفاهيم الوضعية للعلم الاجتماعى. ومن الأمور الجوهرية لهذه الأخيرة الفصل المحكم بين الحقيقة والقيمة (Giddens 1970). إلا أن المعرفة المبريرية، بالنسبة لمؤلف التميز، ليست متنافرة مع اكتشاف أهداف أخلاقية والسعى إليها كما يود لنا أن نتخذ اتباع نوع أو آخر من أنواع الوضعية. وفى توافق مع مشروع دوركهام (1981 Lacroix, 1970, Bellah, 1970, Filroux)، فإن بورديو منشغل بمعنى بالمغزى الأخلاقى والسياسى للموسيولوجيا. وعلى الرغم من أن عمله لا يمكن اختزاله إلى ذلك، فإنه يقل رسالة أخلاقية على مستويين.

أولا، من وجهة نظر الفرد، فإنها تقدم أدوات لتمييز مناطق الضرورة ومناطق الحرية، ومن ثم لتحديات الفضاضات المفتوحة للعقل الأخلاقى. يجادل بورديو (1989a:47) بأن للفاعلين طالما ظلوا يتصرفون على أساس ذاتية هى التمثيل الداخلى دون توسط للموضوعية، فإنهم لا يمكن إلا أن يظلوا "الذوات الظاهرية للأفعال التى تكون ذاتها هى البنية". وعلى النقيض، كلما زاد وعيهم

بالاجتماعي فسي داخلهم عن طريق التملك الانعكاسي لمقولات فكرهم وفعلهم، قل احتمال أن تحركهم الخارجية التي تسكنهم. ويمكن أن نرى في التحليل الاجتماعي نظيرا جماعيا للتحليل النفسي: فمثلا يمكن أن يحررنا العلاج بالكلام في التحليل النفسي من اللاوعي الفردي الذي يدفع ممارستا أو بقيدها، فإن التحليل الاجتماعي يمكن أن يساعدنا على كشف اللاوعي الاجتماعي للكامن في المؤسسات والمزروع عميقا في داخلنا كذلك. وبينما يشارك عمل بورديو كل (ما بعد) البنيويات في رفضها للتكجيتو الديكارتي (Schmidt, 1985)، فإنه يختلف معها في أنه يحاول إتاحة اللزوغ التاريخي لشيء يشبه ذاتا عقلانية عن طريق التطبيق الانعكاسي لمعرفة علمية — اجتماعية^(٨٧).

كذلك يكمن البعد الأخلاقي للسوسيولوجيا الانعكاسية فيما يمكن أن نسميه وظيفتها المينوزية. فمهمة السوسيولوجي، في نظر بورديو، هي نزع طبيعية ونزع قدرية العالم الاجتماعي، أي: تدمير الأساطير التي تكسو ممارسة السلطة وتأييد السيطرة.^(٨٨) لكن فضع الزيف لا يتم بهدف معاينة الآخرين وغرس الإحساس بالنزب^(٨٩) فمهمة السوسيولوجيا هي، على العكس تماما، "جعل السلوكيات ضرورية، تخليصها من الاعباطية بواسطة إعادة تأسيس عالم القيد التي تحددها، دون أن تبررها" (Bourdieu, 1989q: 1143).

في إظهاره للروابط التي يدركها بين سوسيولوجيا علمية وبناء أخلاقيات يومية، "على نطاق صغير"، ينضم بورديو إلى آلان وولف (Alan Wolfe 1989q, 1989b) وريتشارد ماكسويل براون (Richard Maxwell 1980) في وضعه البعد الأخلاقي الذي لا مفر منه للعلم الاجتماعي في موضع معاصرة. لكنه لايزعم، كما يفعل وولف، أن السوسيولوجيا يمكنها أن تقدم للفلسفة الأخلاقية التشغيلية للمجتمعات المتقدمة. لأن هذا سوف يعادل إعادة السوسيولوجي إلى الدور التنبؤي لـ "لاهوتي الدين المدني" للحدثة لدى السان سيمونيين.^(٩٠) فبالنسبة لبورديو، يمكن للسوسيولوجيا أن تخبرنا بالشرط التي يكون دور الفاعل الأخلاقي ممكنا فيها وبكيفية فرضه مؤسسيا، وليس بما يجب أن يكون مساره^(٩١).

يفهم بورديو السوسيولوجيا على أنها علم سياسي على نحو يارل من حيث أنه يهتم محوريا بها، ويشترك في أحولة استراتيجيات وآليات السيطرة الرمزية^(٩٢). إذ لا يمكن للعلم الاجتماعي، نتيجة لطبيعة موضوعه نفسها ولوضعية ممارسيه في القطاع الخاضع من مجال السلطة، أن يكون محايدا، أو منفصلا، أو لا — سياسيا. ولن يبلغ أبدا الوضع "اللا — خالفي" للعلوم الطبيعية. والبرهان هو اللقاءات الدائمة التي يقوم بها مع أشكال المقاومة والرقابة (الدخلية بقدر لا يقل عن كونها خارجية) التي تهدد بالانقراض من استقلاله الذاتي والتي لاتعرفها إلى حد كبير القطاعات الأكثر تقدما من البيولوجيا أو الفيزياء بالنسبة لبورديو (1975d: 101).

لا يمكن أن يكون الأمر على خلاف ذلك لأن موضوع الرهان في الصراع من أجل السلطة العلمية في مجال العلوم الاجتماعية، أي من أجل السلطة لإنتاج، وفرض، وغرس التمثيل المشروع للعالم الاجتماعي، هو أحد رهانات الصراع بين الطبقات في المجال السياسي. وينتج عن هذا أن المواقع في الصراع الداخلي لا يمكنها أن تصل إلى درجة الاستقلال عن المواقع في الصراعات الخارجية التي يمكن ملاحظتها في مجال العلوم الطبيعية. إن فكرة علم محايد هي خرافة، وخرافة مفروضة، تمكن السرم أن يمسر على هيئة علم شكلا جرى تحييده وتخفيفه من التمثيل المساند للعالم الاجتماعي يكون فعالا بوجه خاص من الناحية الرمزية لأنه قابل جزئيا لإساءة الإدراك. وعن طريق كلف الآليات الاجتماعية التي تضمن الحفاظ على النظام القديم والتي ترتكز فعليتها الرمزية الخاصة على إساءة إدراك منطقها وتأثيراتها، ينحاز العلم الاجتماعي بالضرورة في الصراعات السياسية.

(الترجمة معدلة وللتشديد من عندنا)

المأزق النوعي للعلم الاجتماعي هو أن التقدم باتجاه المزيد من الاستقلال الذاتي لا يتضمن تقدماً باتجاه الحيد السياسي. وكلما زادت سلبية - كدفع ضد أشكال التضليل والسيطرة الرمزية التي تمنعنا روتينا من أن نصبح فاعلين سياسيين أصليين^(١٢).

وكما يبين القسم الأخير من ورشة عمل شيكاغو (الجزء ٧، القسم ٧)، لا يشارك بورديو القدرية للعالم الاجتماعي التي ينسبها إليه من بقاؤون في عمله نزعة وظيفية مفردة وعقيمة سياسياً. فرويته ليست رؤية نثوية تكون من الوظيفية المطلقة⁽¹³⁾ (Rancière 1984 : 34) حيث [يشارك] كل تفصيل دقيق للفعل الاجتماعي في مخطط واسع للاضطهاد⁽¹⁴⁾ (Elster 1990 : 89 - 90, 113). إذ لا يعتقد بورديو، مثلما يفعل موسكا وباريتو، "المفترقان التخويبان" للمدرسة الإيطالية، أن العالم الاجتماعي منقسم على نحو باطل إلى الأبد إلى كتل صغيرة من الحاكمين والمحكومين، من النخبة واللانخبة. ويرجع هذا قبل كل شيء إلى أن المجتمعات المتقدمة ليست كونا موحداً بل كيانات متميزة ، مكتسبة جزئياً للطابع الكلي ومكونة من منظومة من المجالات المتقاطعة لكنها ذاتية - التنظيم على نحو متزايد، ولكل منها مسيطره وخاضعوه. بالإضافة إلى ذلك، يجري، في كل مجال، تحدي المراتبية بشكل مستمر، كما يمكن تحدي الأسس نفسها من أبطالها التي تشكل الشبكة التحتية لبنية المجال. ولا يستبعد الحضور الكلي للسيطرة إمكانية المفردة النسبية. ومع زيادة تمايز مجال القوة، ومع زيادة تعقيد تقسيم عمل السيطرة (59 - 533 : Bourdieu 1989a)، وانخراط المزيد من الفاعلين فيه، لكل واحد منهم مصالح النوعية، ومع استحضار الكلي في المزيد من المجالات الفرعية التي تكون لخصاء للعب الطبقة المسيطرة (في السياسة، وفي الدين، وفي العلم، وحتى في الاقتصاد، مع الوزن المتزايد للتأطيل القانوني في الإدارة اليومية والتوجيه الاستراتيجي للهيئات)، تزداد فرص دفع العقل إلى الإمام.

ثانياً، لا يعتقد بورديو أن العالم الاجتماعي يطبع قوانين لا تتغير. ولا يريد المشاركة في "أطروحة اللادوي"، هذا الشكل من البلاغة المحافظة (والراديكالية أحياناً) التي تؤكد أنه ما من فعل جماعي يستحق عطاء القيام به لأنه سيثبت أنه عاجز عن إصلاح اللامساواة الحالية. وعلى الرغم من أن بورديو يصور العالم الاجتماعي على أنه مبني بدرجة عالية، فإنه يختلف مع فكرة أنه يتطور "طبقاً لقوانين محايدة، تكون الأفعال الإنشائية عاجزة بشكل محسوس عن تعديلها"⁽¹⁵⁾ (Hirschman 1991 : 72). فالقوانين الاجتماعية، بالنسبة له، هي انتظامات مرتبطة زمانياً ومكانياً تقلص صالحة طالما سمح للشروط المؤسسية التي تقوم عليها بالبقاء. وهي لا تعبر عما أشار إليه دوركايم على أنه "ضرورات لا يمكن اجتبابها" بل بالأحرى إلى روابط تاريخية يمكن في العادة فكها سياسياً، بشرط أن يكتسب المرء المعرفة الضرورية بجنورها الاجتماعية.

أما المهمة Beruf السياسية الخاصة ببورديو (1980b : 18) كسوسيولوجي فتبدو متواضعة:

هنا هو المساهمة في منع الناس من أن يكونوا باستطاعتهم التفرغ بكل أنواع الهراء حول العالم الاجتماعي. أقال شونبرج يوماً أنه ألف الموسيقى حتى لا يعود بإمكان الناس أن يكتبوا الموسيقى. وأنا أكتب حتى لا يعودوا باستطاعة الناس، وفي مقدمتهم أولئك المفولين بالعلم، المتحدثون الرسميين، أن ينتجوا، بهمسد العالم الاجتماعي، الموضوع الذي لها كل مظاهر الموسيقى.

لأشك أن أبلغ مشاركة سياسية لبورديو تتمثل في الحقيقة في كتاباته، خصوصاً تلك الكتابات عن التعليم، والثقافة، والمثقفين لكنه لم يصبح بسبب ذلك خالماً في ميدان المباشرة الرسمية. وبينما ظل بورديو بشبات على يسار الطيف السياسي الفرنسي. (في دراسته المسحية عن "المثقفين الرسميين من سارتر إلى الأيديولوجيا الرخوة"، يكتب جورج روس [George Ross 1991 : 248, n.82] أن "من المألوف أن تجد السوسيولوجيين ذوي الميول اليسارية في باريس هذه الأيام يتحسرون على أن بورديو هو كل ما تبقى لنا"^(١٦))، فإن مواقفه غير معروفة تقريباً خارج وطنه لأن طريقة تدخله في الحياة السياسية مختلفة عن طريقة المثقفين الفرنسيين. فهي شحيحة، حرون، وهادئة نسبياً (فهو، مثلاً، نادراً ما يوقع المرائض،

بالمقارنة مع الشخصيات الثقافية الأخرى الرئيسية – والثانوية^(١١). وأفضل ما يميزها هو التوليفة القلقة ببعض الشيء للالتزام الصيق مع عدم الثقة العقلانية في الارتباطات التنظيمية (فهو لا ينتمي إلى أي جماعة، أو حزب، أو اتحاد سياسي رسمي) والقائمة على فكرة أن العلماء، لكي يكونوا فعالين سياسياً، يجب أولاً أن يشكلوا مجموعة متألّفة مستقلة ذاتياً وذاتية – للتنظيم.

وفى الحقيقة، فإن ثوابت موقف بورديو السياسي تقوم على أساس فهمه السوسيولوجي للتركيب التاريخي للمعتقدات بوصفهم حاملين لشكل خاضع من رأس المال (Bourdieu 1989d; see also Pinto 1980b, & Charles 1990). وهذه الثوابت هي، أولاً: رفض للاستعراضات الإيجابية "للاتّزام"^(١٢) التي يمكن على نحو متناقض أن تؤدي إلى امتثالية لا – امتثالية تميل إلى نصف الاستقلال، وثانياً: إرادة إعمال كفاءة علمية بالمعنى الصحيح في خدمة قضايا سياسية. وهكذا، في الخمسينات، في مدرسة المعلمين العليا، انضم بورديو إلى المقاومة للرقابة التي كان الحزب الشيوعي يمارسها على الحياة الثقافية بتمعاون مستحسن من جانب عديدين أصبحوا فيما بعد مناهضين متجولين للشيوعية^(١٣). وفي بداية عقد الستينات، في الجزائر، ونتيجة لعدم رضاه عن الاستكارات والنصائح الأخلاقية، قام بدراسات مسحية وعمل ميداني في قلب منطقة الحرب، ناقلاً في تفصيل مسهب بعض أشد أشكال القمع الاستعماري وحشية، مثل "مراكز إعادة التجميع" التي حلها في (نزع الجذور، Le déracinement Bourdieu and Sayad 1964). وتضمن كتاباته في هذه الفترة كلا من الأعمال المدرسية ذات النغمة السياسية القوية^(١٤) والمداخلات الخارجية بدرجة أكبر، مثل مقال "ثورة في الثورة" (Bourdieu 1981) الذي حذر فيه سلفاً من التأثيرات الاجتماعية غير المقصودة والمخاطر المستقبلية لحرب التحرير.

وخلال ١٩٦٨ كان بورديو نشيطاً مرة أخرى قبل الانتفاضة وفي أثنائها، متحدثاً في جامعات عديدة بدعوة من المجموعات الطلابية، رغم أن كتاب الوارثين (ونشر أصلاً عام ١٩٦٤) (Bourdieu & Passeron 1979) تضمن هجوماً مباشراً على أطروحات الاتحاد القومي للطلبة الفرنسيين UNEF، الاتحاد الطلابي الرئيسي، الذي كان يصور أعضاؤه على أنهم "طبقة اجتماعية" موحدة بإخفاء الاختلافات الداخلية المرتبطة بالأمور الطبقية والنوع^(١٥). وخلال السبعينات، وسابحاً ضد المد الذي جرف عدداً كبيراً من المثقفين الشيوعيين السابقين في الخمسينات والماويين في السبعينات إلى سخط محافظ صريح بدرجة أو بأخرى، يستمر بورديو في تأكيد موقفه تقدمية، بعيداً عن أضواء وسائل الإعلام وعن الموضوعات التي كانت تحكم الوسط الصحفي (مثلاً، ما أطلق عليه اسم اللامسألة الجدد بقيادة جلوكسمان، ويرنار – أنري ليفي وفينكلكرات). كذلك اختار ألا يشارك في التظاهرات شبه – الطبقية التي حشدت عدداً من المثقفين البارزين حول سارتر الذي كان عجوزاً عندئذ، مفضلاً وسائل عمل أقل تباهياً. وبوصفه معارضاً عينياً للأحزاب المحافظة التي حكمت البلاد حتى عام ١٩٨١، أصبح بورديو ناقداً يسارياً بناءً لسلالة الاشتراكية في أعقاب انتخاب ميتران. وبعد عودة اليسار إلى الحكم بعد فاصل "الستمايش" خلال فترة ١٩٨٦ – ١٩٨٨، تدخل بشكل أكثر مباشرة في عدد من الموضوعات التي تدخل ضمن نطاق كفاءته: مثل التعليم، والتلفزيون، والدعاية^(١٦).

وعبر السنين، كان بورديو منخرطاً كذلك بشكل متقطع في النزالات ضد العنصرية مع مجموعة SOS - Racisme، دون أن يضم إليها رسمياً رغم ذلك. ومؤخراً، أدار دراسة واسعة النطاق حول المعاناة الاجتماعية، كان هدفها هو محاصرة المؤسسات التي تفرض التمييز والرقابة على المطالب الاجتماعية (انظر القسم ٢، الفصل ٢). والشيء المميز لموقف الانتماء والانتخراط النقدي لديه (إذا استحضرننا الصيغة الثنائية الشهيرة لإيلياس 1987a) هو العمل الذي نظمته بورديو مع ميشيل فوكو لصالح بولندا للاحتجاج على رد الفعل الوديع لحكومة فرنسا الاشتراكية على انقلاب باروزيلسكي العسكري في ديسمبر ١٩٨١، وهو عمل يمثل إحدى محاولات التنازلة لإقامة صلة عضوية بين المثقفين وكثير النقابات الفرنسية ابتكارية، أي نقابة CFDT

[الكونفيدرالية الفرنسية الديمقراطية للعمال]، التي استمر في التعاون معها^(١٠٧).

أما أشد أفعال بورديو السياسية إصراراً، على الرغم من أنها أقلها ظهوراً، فهي تلك التي قام بها ضد ما يدركه على أنه الشروع الخفية للعالم الثقافي، وبالأخص النفوذ المتزايد للصحفيين والدارسين الذين يستخدمون الصحافة باعتبارها وسيلة لاكتساب سلطة في المجال الثقافي لا يمكنهم الحصول عليها بطريقة أخرى (Bourdieu 1988a: especially 256 – 70, 8, 1980b). وربما كان هذا أكبر اختلاف بينه وبين سارتر أو فوكو، فبينما استخدم الأخيران رؤسائهما الثقافي أساساً في السياسة الأوسع للمجتمع، صوب بورديو رؤسائته النقدية أولاً وقبل كل شيء إلى أشكال الاستبداد – بالمعنى الباسكالي – التي تهدد المجال الثقافي ذاته. وعلى طريقة كارل كراوس (P. 212, note 175)، حارب أولئك المنقولين الذين يقومون بدور حصان طروادة للتبعية في عالمهم ذاته.

بالنسبة لبورديو، يجد المثقف الأصل تعريفة في استقلاله عن السلطات الزمنية، عن تدخل السلطة الاقتصادية والسياسية. هذا الاستقلال الذاتي يؤكد نفسه في وجود مواقع مؤسسية الطابع للحوار المنظم. ومجلة ليبير: للمجلة الأوربية لعرض الكتب Liber هي أحد تلك المواقع التي عاون بورديو في خلقها^(١٠٨). ولأنها قد جرى تصورها على أنها أداة جماعية للنزاع ضد الزعة الإكلمية والخصوصية الثقافية، فإن هدف ليبير هو تطوير فضاء يستطيع فيه الفنان والعلماء السجال طبقاً لمعاييرهم الخاصة، هو "كسر الحقائق الصغيرة للإعجاب المتبادل التي هي منبع الكثير من الأمجاد القومية، وكذلك على نحو متناقض، منبع التبادل العالمي للمنظرات الزائفة لكعبة المقالات"، وكذلك تحرير الأفكار من الصراعات حول المكانة والنفوذ المهنيين المحليين^(١٠٩). وفي ذهن بورديو، فإن الغرض من ليبير هو تيسيل تشكيل "مثقف جمعي" أوروبي قادر على التصرف بوصفه سلطة رمزية موازنة باتساع القارة. وبالمثل، فإن **والمجال البحث في العلوم الاجتماعية** Actes de la recherche en sciences sociales، المجلة التي أسسها وبحررها بورديو منذ عام ١٩٧٥، تنتهج خطأ سياسياً وعلمياً يمكن وصفه بأنه نوع من الحركة العلمية لصالح البحث عبر – التخصصي، متقظة لتضميناتها ومسئوليتها السياسية – الاجتماعية، لكنها مستقلة تماماً عن أي جدول أعمال سياسي رسمي. وتعمل المجلة على طريقة المثقف كما عرّفه بورديو: مستقل لكنه ملتزم؛ منخرط لكنه ليس خاضعاً لأي معيار "الأثر الأكاديمي" السياسي^(١١٠).

وتزداد أهمية التطوير للنشاط لتلك المواقع المؤسسية للحوار العقلاني على ضوء التهديدات غير المسبوقة التي يواجهها المنتجون الرمزيون اليوم (Bourdieu 1989d). وتتضمن هذه التهديدات الانتهاكات المتزايدة للدولة وتغلغل المصالح الاقتصادية داخل عالم الفن والعلم؛ وتدعيم البيروقراطيات الضخمة التي تكبر صناعات التلفزيون، والصحافة، والراديو، مكونة مؤسسة ثقافية مستقلة تفرض معاييرها الخاصة للاستنتاج والاستهلاك؛ والميل إلى تجريد المثقفين من قدرتهم على تقييم أنفسهم، وإحلال معايير صحفية بدلاً من ذلك تقوم على رواج الموضوع، وسهولة القراءة، والجدة. هذه الضغوط تدفع المنتجين الثقافيين باتجاه خيار قسري بين أن يصبح الواحد منهم "خبيراً، أي مثقفاً في خدمة الميسطرين" أو أن يظل "منتجاً صغيراً مستقلاً من الطراز القديم، يجد رمزه في الأستاذ الذي يحاضر في برجه العاجي" (in Bourdieu & Wacquant 1991: 31). ولإفلات من هذا الاختيار القاتل، يدعو بورديو إلى خلق نوع جديد من التدخل: هو **المثقف الجمعي**، ينتج لمنتجي المعرفة التأثير في السياسة بوصفهم نواتاً مستقلة ذاتياً بتكديدهم أولاً لاستقلالهم كجماعة.

طوال الوقت، يتمتع بورديو عن ذكر قيمة الخاصة. لكن بإمكان المرء العثور في المقدمات والتأبيسات التي كتبها الآخرين على إقرار بأنواع الرهانات التي تحفزها، فمن الصعب ألا ننتبه، في ملاحظاته حول الموت المأساوي لموريس هاليفاكس (سلفه في شغل كرسي السوسيولوجيا في الكوليج

دوفرانس) في معسكر لإياداة نازي، ضربا من رسم الصورة - الذاتية بالوساطة حين يكتب قاتلا:

عظم جيدا أن الفضائل الأكاديمية ليست أثرة هذه الأيام وأن من السهولة بمكان المغيرة من الإتهام البورجوازي الصغير على نحو مبتذل، والاشتراكي - الديمقراطي بشكل غلض، الذي يبعثه أي مشروع يهدف إلى أن ينهي، ضد كل أشكال النزعة الخصومية، نزعة إنسانية علمية ترفض تمزيق الوجود إلى مجالين، الأول مكرس لتتقنيات العلم، والآخر مكرس لمواظف السياسة، وتجهد لوضع أسلحة العقل في خدمة قناعات الأريحية.

(Bourdieu 1987m : 166 - 67)

إن أي شخص تعامل مع بورديو، ولو بشكل عابر، سيحس على الفور، حين يجده بمتدح هاليفاكس لمحافظته بإخلاص على "موقف ثقافي يؤدي إلى إدراك عمل الباحث على أنه مهمة نضالية [tâche militante] (وبالمعنى)"، وحين يتحدث عن "الإرادة الشاملة" لدى هذا الأخير "لتطوير سياسة للعقل العلمي، أولا وقبل كل شيء داخل النظام النوعي لانجازها، عالم الجامعة"، تقوم على "رؤية نقدية للمؤسسة"، سيحس أنه يكشف بعضا من القيم التي يكن لها إعزازا عيقا^(١٠٦). وهذا يوحى، في الختام، بأن سوسيولوجيا بورديو يمكن أيضا قراءتها على أنها سياسة Politique بالمعنى الذي يعطيه لهذا المصطلح: أي محاولة لتغيير أسس الرؤية التي بواسطتها نبني، ومن ثم يمكن عقائنا وإنساننا أن نصوغ، للسوسيولوجيا، والمجتمع، وأنفسنا، في النهاية.

الهوامش :

(١) راجع الملحق ٣ للوقوف على عينة واسعة من النقاشات الحديثة لسوسيولوجيا بورديو. وقد أصبحت كتب العرض أو الكتب النقدية المكرمة لعمل بورديو متاحة الآن في الفرنسية Snyder 1976, Accardo 1983, Collectif 'Révoltes Logiques' 1948, Caillé 1987, & Ansart 1990, (تحت الطبع، Eder 1989, Bohn 1990, Gebauer & Wulff, والإسبانية (Sanchez de Horta 1979)، واليابانية (Yamamoto 1988)، والسويدية (Broadly 1990)، والإنجليزية (Harker, Mahar, & Wilkes 1990; Robbins 1991; Calhoun, Lipuma, & Molshe 1992؛ وخلال العامين الماضيين، عقدت مؤتمرات بين - تخصصية حول عمل بورديو في الولايات المتحدة، واليابان، والمكسيك، وألمانيا. ويعطى Broadly & Person 1989 دلائل قياس - بليوجرافي على القراءة المتزايدة لبورديو في أمريكا تبين انعطافا ملحوظا نحو نهاية الثمانينات. وللوقوف على أمثلة على تأثير بورديو في التخصصات المختلفة، راجع Ringer 1991, Rébérioux 1988, & Chartier 1988 b للتاريخ الفكري، والاجتماعي، والثقافي على الترتيب؛ وراجع Hanks 1990, Woolard 1985, & Corson 1991 بالنسبة للفويات الأنثروبولوجية؛ و Ortnet 1984, & Rosaldo 1989 بالنسبة للأنثروبولوجيا ؛ و Schatzki 1987, Derrida 1990, & Dreyfus 1989 بالنسبة للعالم السياسي، و Duby 1986 بالنسبة للفلسفة؛ 1990 Bürger, & Shusterman 1989, & Gamboni 1983 a بالنسبة لعلم الجمال؛ و 1988 Viola, & Terdiman 1988 بالنسبة لنظرية الأدب.

(٢) ألف بورديو نحو ٢٥ كتابا و ٢٦٠ مقالا تقريبا (ليس من بينها الترجمات والمجموعات في دسمة من اللغات الأجنبية من المجرية، والعربية، واليابانية، إلى الفنلندية، والهولندية، والصربي - كرواتية). والقائمة البليوجرافية في نهاية هذا الكتاب تضم مختارات من منشوراته الرئيسية بتركيز خاص على تلك المتاحة بالإنجليزية.

(٣) راجع : Giddens 1984, Alexander 1988, Sztompka 1991: 5-27, Sewell 1992, & Brubaker and Waquant (تحت الطبع) حول مشكلة البنية / دور الفاعل، و Collins 1981 b & 1987, and Alexander et al. 1987.

حول معضلة التحليل المصغر - الكبير (ميكرو - ماكرو). ولأسباب ستوضح فيما يلي، يكون من الخطأ ضم بورديو إلى الناديين بـ "نظرية البنية"، مثلما يفعل (M nch 1989 : 101) ، و (Wiely 1990 : 393). فـ "نظرية البنية"، كما يؤكد واضعها (Giddens 1990a : 310)، مهتمة بشكل محوري بموضوعات الأنطولوجيا الاجتماعية وصياغة المفاهيم، بينما كان الدافع وراء التقلات النظرية لبورديو على الدوام هو الرغبة في الاشتباك مع موضوعات امبيريقية جديدة، ولم يبد اهتمام كبير بتطوير مخطط مفهومي. بالإضافة إلى ذلك، تسبق نظرية الممارسة لدى بورديو نظرية البنية لدى جيدينز (1979، 1984) بما لا يقل عن عقد من الزمن. وتجد جذورها في منظومة مختلفة من الأسئلة الفلسفية (رغم أن جيدينز تشبث مؤخرًا [1986 a] بالتعارض بين الموضوعية والذاتية الذي يمثل نزوة مشروع بورديو). وصياغة مكثفة لجدل الهاييتوس والمجال، أو الموقع والاستعدادات، الذي يسمى عن طريقه بورديو لإلغاء معضلات الميكرو/ماكرو، والبنية / دور الفاعل، راجع لبورديو 1981c 1980d. ويناقش بعض الاختلافات والتشابهات بين جيدينز وبورديو

Karp 1986 : 132 34, Miller and Branson 1987, Coenen 1989, Harker et al. 1990, & Sewell 1992.

(٤) بين أبرز من يستخدمون مقولة "الرأس المال الثقافي" في أمريكا وبريطانيا. يمكن إدراج Alvin Gouldner (1979), Randall Collins (1979 & 1987), Cookson and Persell (1985a), Ivan Szelenyi (1988), Martin & Szelenyi (1987), Paul DiMaggio (1982), Mike Featherstone (1987 a & b), and John Urry (1990). وللمزيد من الأمثلة الحديثة راجع

Eyerman, Svenson & Soderqvist 1987, Lareau 1987, Lamb 1989, Farkas et al. 1990, Katsiis & Robinson 1990, Beisel 1990, and Di Magio 1991a.

انظر Lamont & Lareau 1988 للوقوف على مسح جزئي.

(٥) يمكن العثور على مسح أكثر تفصيلاً وتدقيقاً في

(٦) "السوسيولوجيا هي فن التفكير في أشياء مختلفة ظاهرياً على أنها متشابهة في بهيئتها وأداؤها ونقل ما ثبت حول موضوع مبنى، المجال الديني مثلاً. إلى سلسلة كاملة من الموضوعات الجديدة. المجال الفني أو السياسي. أو آخره" (Bourdieu 1982 a : 40 ل 41).

(٧) تجد ماري دوجلاس (1981 : 163) أن "أكثر ما يثير الاهتمام لدى بورديو يكمن في منهجه". ويستنتج تحليل برودي (Broadly 1990) المستفيض لعمل بورديو أنه لا يقدم نظرية "عامة" في المجتمع بل لا بد من فهمه أولاً باعتباره نظرية في تشكل المعرفة السوسيولوجية مناظرة، في فضاء العلوم الاجتماعية. لتقاليد الابستمولوجيا التاريخية (المرتبطة بأسماء باشلار، وكانجيلهم وكافيسس) في فلسفة العلوم الطبيعية والرياضيات وتاريخها.

(٨) كما يميز روجرز بربريكر (Rogers Brubaker 1989a : 23): "يمكن للمرء أن يقرأ بورديو بأعظم استفادة بأن يعامل المفاهيم، والتضام، والنظريات المطروحة في عمله ليس، بالدرجة الأولى، على أنها حاملة لخصائص منطقية وموضوعات لعمليات منطقية، بل على اعتبارها محددات لمعادن ذهنية معينة أو لمنظومات من العادات. وكلما زادت عمومية وتجريد المفهوم أو القضية، زادت أهمية قراءته على هذا النحو الذي يربطه بالاستعداد.

(٩) يبرز هاركر وآخرون (Harker et al. 1990) وفيرفيك (Vervaeck 1989) كيف يتطور فكر بورديو في شكل لولبي.

(١٠) مثلاً، ضمن الإطار العلائقي الواسع نفسه، المرتكز على التفرقة الحورية التي وضعت عام ١٩٦٦ بين "الشرط الطبقي والموقع الطبقي" (Bourdieu 1986)، يمكن للمرء إدراك تطور ملحوظ من المفاهيم المبكرة إلى المفاهيم المتأخرة حول الطبقة بوصفها بناءً تاريخياً يجد جذوره في الفضاء الاجتماعي (Bourdieu 1984a, 1985a, 1985b, 1987b, 1991d) (وراجع Eder 1989 لمناقشة ذلك). وغالباً، فإن التحويرات الضمنية أو التي

تبدو تجميعية في الألفاظ (من المصلحة إلى التوهم، من الطيعة المسيطرة إلى مجال السلطة، من رأس المال الثقافي إلى رأس مال المعلومات، أو، مؤخرًا، من الهابيتوس إلى النزوع Conatus) تشير إلى تحسينات وتغييرات تحليلية مهمة.

(١١) تجد مقولة "الموضوعية المزدوجة" للمجتمع تطويرها الأكمل في Bourdieu 1990a (الفصل ٩، "موضوعية الذاتي") و 1984a (الخاتمة)، و 1978d.

(١٢) "لا يمكن للعالم الاجتماعي أن يتناول الحقائق الاجتماعية بوصفها أشياء"، طبقا لوصية دوركهام، دون أن يفقد كل ما تدين به لحقيقة أنها موضوعات للمعرفة أو للإدراك (حتى لو كان مجرد إساءة - إدراك) ضمن موضوعية الوجود الاجتماعي نفسه" (Bourdieu 1990a: 135)، ترجمتي؛ راجع كذلك Bourdieu 1989e & 1987: 5.

(١٣) هذا هو تعريف "التشكيل الاجتماعي" الذي أوردته عام ١٩٧٠ بورديو وباسرون (1977: 5)، ترجمتي، في إعادة الإنتاج.

(١٤) يوضح بورديو، وشامبورديون، وباسرون (1973: 329 - 34) Bourdieu, Chamboredon & Passeron أن ماركس، ودوركهام، وفيرير يتفقون، فيما وراء الاختلافات التي تفصل بين نظرياتهم عن النسق الاجتماعي، في نظرياتهم حول المعرفة السوسولوجية. فجميعهم يتفقون، بوجه خاص، على "مبدأ عدم - الوعي" الذي يقضي، ضد "وهم الشافية" الذي يميل إليه كل أعضاء المجتمع عفويا. بأن الحياة الاجتماعية تفسرها أسباب لا يمكن اختزالها إلى الأفكار والمقاصد الفردية. ويشرح بورديو قائلا أنه "إذا كانت السوسولوجيا بوصفها علما موضوعيا ممكنة" فذلك لأن "الذوات لا تلك مجمل معنى سلوكها كملومة مباشرة أمام الوعي وتضم أفعالها على الدوام معنى أكثر مما تعرف هذه الذوات أو ترغب" (Bourdieu et al. 1965: 18)، ترجمتي).

(١٥) تجرى مناقشة "المغالطة المدرسية" التي تكن في قلب إبستيمولوجيا البنيوية في Bourdieu 1990a: 30 و 1990e، 41، وفيها علي، القسم ٢، فصل ١.

(١٦) وصياغة مختلفة فإن: "المعرفة بالعالم الاجتماعي لا يد أن تضع في اعتبارها معرفة عملية بهذا العالم تسبقها في الوجود يجب ألا تخلف في إدراجها في موضوعها حتى إذا كان يجب، كمرحلة أولى، أن تتأسس ضد التمثيلات الجزئية والمجهزة التي تقدمها هذه المعرفة العملية" (Bourdieu 1984a: 467)، ترجمتي).

(١٧) يعرف بيرجر ولوكمان (Berger and Luckmann 1966: 48) البنية الاجتماعية، بشكل نمطي، على أنها "المحملة الكلية للتنميّطات [المقبولة اجتماعيا] وللمنظومات المتواترة للتفاعل التي تتأسس بواسطتها". ويدافع بلامر (Blumer 1969) عن مفهوم مشابه بتعريفه للمجتمع على أنه "تفاعل رمزي". مثلما يفعل جارفينكل حين يؤكد أن "الترتيبات الاجتماعية المنظمة تتكون من مناهج مختلفة لتحقيق قابلية الحساب للطرق التنظيمية لوضع معين وذلك كمهمة منسقة" (33: 1967، التشديد من جانبي).

(١٨) إذا جمعنا بين تعبيرين مشهورين لدينيس رونج (Dennis Wrong 1961) وهارولد جارفينكل (Harold Gartinkel 1967).

(١٩) في الأنثروبولوجيا، تبلورت هذه التعارضات خلال الستينات والسبعينات في التضاد الاستقطابي بين الأنثروبولوجيا الرمزية جيرتز، وشنايدر، وفيكثور تيرنر، وساهلينز وبنوية ليفي - شتراوس (ليفش، ونيدهام، وماري دوجلاس) من ناحية، وبين الإيكولوجيا الثقافية (فايدا، ورايويورت، ومارفين هاريس) والمقاربات الاقتصادية - السياسية والبنوية الماركسية (إريك فولف، وموريس بلوخ، ومايميهو، وجودوليه، وجوناثان فريدمان وجون ناش) من ناحية ثانية. ويظهر تلخيص شيري أورتير (Sherry Ortner, 1984) لـ "السجلات اللادعة" في الستينيات بين الأنثروبولوجيين تشابهات مذهلة مع تلك السجلات التي تصيب بانتظام أنصار النوعين الموضوعي والذاتي من الإيديولوجيا (مثلا، منظرى المنظومة والتفاعلين الرمزيين، أو الإيكولوجيين الانسانيين وأنصار التفكير ما بعد الحدائي في النظرية الحضرية): "بينما اعتبر الإيكولوجيون الثقافيون الأنثروبولوجيين الرمزيين ذهنيين مشوشى العقل، منخرطين في سطحات تفسير ذاتية غير علمية وغير قابلة

للتحقق، اعتبر الأنثروبولوجيون الرمزيون أن الإيكولوجيا الثقافية منخرطة في علمية عميقة بلا عقل، تأخذ في عد السمات الحرارية وقياس معدل الطور، وتتجاهل عن عمد الحقيقة الوحيدة التي من المفترض أن الأنثروبولوجيا قد أسستها في ذلك الحين: حقيقة أن الثقافة تتوسط في كل سلوك إنساني. وساد المجال الصراع المانوي بين "المادية" و"الثالثة"، بين المقاربتين "الصلبة" و"الرخوة"، بين "العلوم emics" التفسيرية و"العلوم ethics" التوضيحية" (راجع ملحق بورديو [1987e] لمقالة أورتنر التي تقدم "نظرية ممارسة" ذات تعريف قضااض بوصفها التغلب على هذا التعارض).

(٢٠) راجع العدد الخاص من مجلة Anthropologische Verkenningen عن عمل بورديو باعتباره علم ممارسة (Coenen 1989, Mortier 1989, Verboven 1989, Vervaeck 1989).

(٢١) حين سئل بورديو أن يصف عمله (في سياق محاضرة في جامعة كاليفورنيا في سان دييغو عام ١٩٨٦) اختار (1989e: 14) مصطلح "البنائية البنيوية" الذي أتبعه على الفور بالتحديد المضاد "البنيوية البنائية" لكي يؤكد التفصيل الجدلي للختين (الموضوعية والذاتية) في نظريته. ويطلق أنصار (Ansart, 1990) على هذا الجانب مصطلح "البنيوية التكوينية" genetic structuralism مثلما يفعل هاركر، وماهار، أما ويلكس (Wilkes, 1990:3) فيطلق عليه اصطلاح "البنيوية التوليدية" generative structuralism.

(٢٢) دوركهام (1966: 32)، يمكن أن نتذكر، كما طرح في قواعد المنهج السوسيولوجي أن "السوسيولوجي يجب سواء في لحظة تحديد أهداف بحثه أو في سياق توضيحات، أن ينبذ بحسم استخدام مفاهيم ناشئة من خارج العلم لاحتياجات غير علمية تماما. لا بد أن يحرق نفسه من الأفكار المغلوطة التي تحكم عقل الإنسان العادي، لا بد أن يطرح عنه، مرة وإلى الأبد، نير هذه المقولات الامبيريقية، التي صارت مستبدة نتيجة العادة المستمرة لزمن طويل".

(٢٣) من هنا، فإن رؤية بورديو للمجتمع لو بدت أحيانا قريبة من رؤية الإثنو - منهجية أو الأنثروبولوجيا الإنشائية كما يمارسها ستورتييفان Sturtevant أو جودينوف Godenough (راجع تحليل "أشكال التصنيف المدرسي" التي جرى تطويرها في نبالة الدولة La noblesse d'Etat)، فإنها تتميز عنهما بأنها ترسي المضامين والاستخدامات التمايزية للتصنيفات الاجتماعية على أساس موضوعية البنات المادية، إلا أن هذه اللجوء بين بورديو وبين الإثنو - منهجية قد شابت على يد آرون شيكوريل Aron Cicourel (١٩٩٠) الذي، في عمله الأخير عن عمليات التواصل، يضع في الاعتبار التوزيع الكامن غير التكافي، لرأس المال الثقافي. وللاطلاع على محاولة مثيرة للزواج بين جارفينكل وبوردو، بين الإثنو - منهجية ونظرية الهابيتوس، راجع دراسة آلان كولون (١٩٩١) Alain Coulon "لمارسات الانتماء بين طلبة الجامعة.

(٢٤) للانصاف، فإن دوركهام وموس قد أشارا، في تحليلهما للفكر الصيني (الذي تابعه فيما بعد مارسيل جرانيه Marcel Granet) وفي القسم الختامي لمقالهما، إلى أن التولد الاجتماعي للأفكار يعمل في تشكيلات أكثر تقدما من المجتمعات القبلية لأستراليا والقارة الأمريكية الشمالية. لكنهما لم يطبقا أطروحتهما الجسورة على مجتمعها ذاته. أعني، بالأخص، على فكرهما ذاته. وكما يشير بورديو (1982 a: 10 - 11) فإن "مؤلف الأشكال البدائية للتصنيف لم يدرك أبدا التاريخ الاجتماعي لنظام المدارس الذي اقترحه في (تطور الفكر التبروي) على أنه السوسيولوجيا التوليدية لمقولات فهم الأساتذة والتي قدم رغم ذلك كل أدواتها الضرورية".

وفي موضع آخر يكتب بورديو (1967a) أن "نظام المدارس هو أحد المواقع التي يتم فيها، في المجتمعات التمايزية، إنتاج أنساق التفكير، التي يبدو أنها المعادل الأكثر تعقيدا لـ"الأشكال البدائية للتصنيف". وهذا هو السبب وراء اهتمام بورديو بالتعليم: فدراساته لنظام المدارس هي فصول في سوسيولوجيا السلطة الرمزية معرفة على أنها سلطة فرض أنساق تصنيف تنتج تطبيع بنيات السيطرة وغرسها (راجع بوجه خاص بورديو 1989a، وبوردو وباسرون 1979 : الكتاب الأول).

(٢٥) بالنسبة لكورنيل (Cornell, 1983: 153) ، يعمد بورديو الطريق أمام "سيكولوجيا اجتماعية واقعية".

(٢٦) كما يقول بورديو (1987g: 234 35) في تحليله للقانون فإن: "مخططات الإدراك والتقييم الكامنة في جذر بناؤها للعالم الاجتماعي تنتج عن عمل جماعي تاريخي لكن على أساس بنيات العالم نفسها: بوصفها

بنيات مبنية تاريخياً، فإن مقولات الفكر لدينا تسهم في إنتاج العالم، لكن فقط ضمن حدود تناظرها مع البنيات الموجودة سلفاً" (الترجمة معدلة). وفي موضوع آخر، نجد أن أنساق التصنيف "ليست أدوات للمعرفة بقدر ما هي أدوات للسلطة، خاضعة للوظائف الاجتماعية وموجهة بوضوح بدرجة أو بأخرى إلى تلبية مصالح جماعة ما" (Bourdieu 1984 a : 477، الترجمة معدلة).

(٢٧) إن "اختزال - السيرة" المميز للغات الأوروبية (وفق ما يقول بنجامين لي وورف (Benjamin Lee Whorf)، والتدعيم الذي يلقاه من فلسفات العلم الوضعية، يوضح لماذا "نشعر دائماً بأننا مدفعون لإقامة تمييزات مفهومية لا معنى لها على الإطلاق، مثل "الفرد والمجتمع"، مما يجعل "الفرد و"المجتمع" يبدوان وكأنهما شيئاً منفصلان، مثل الماخذ والكراسي، أو القنور والقلاليات" (Part 1، 1987، also 1978a : 113). ويبدو أن الجذر المشترك لتشديد بورديو والياس على اللغة المادية بوصفها عقبة أمام التفكير السوسولوجي هو كاسيرر، خصوصاً تحليله لتأثير اللغة على تطور الفكر العلمي" (Cassirer 1936).

(٢٨) تقول نزعة الفردية المنهجية (وهو اصطلاح صاغه الاقتصادي جوزيف شومبيتر (Joseph Schumpeter)) بأن كل الظواهر الاجتماعية يمكن مبدئياً شرحها بشكل صارم على أساس أهداف، ومعتقدات، وأفعال الأفراد وعلى التقدير، فإن مذهب الكل Holism يجادل بأن الأنساق الاجتماعية لها خصائص ناشئة لا يمكن استخلاصها من خصائص أجزائها المكونة وأن الشرح الاجتماعي لا بد أن يبدأ من المستوى النفسي. وتعتبر الموقفية المنهجية Methodological Situationism الخصائص الناشئة عن التفاعل في موقف بمثابة وحدة التحليل المحورية (Knorr Cetina 1981 : 7-15).

(٢٩) ينسب بورديو (1968b : 4 ; see also 1990a) إلى البنيوية فضل "إدخالها المنهج البنيوي إلى العلوم الاجتماعية. أو، بشكل أبسط، إدخالها نمط التفكير العلائقي الذي، بقطعيته مع نمط التفكير الجوهري، يقودنا إلى تحديد خصائص كل عنصر بواسطة العلاقات التي توحد مع كل العناصر الأخرى في نسق يستمد منه معناه ووظيفته" (الترجمة معدلة).

(٣٠) أوضح برتل أولمان Bertell Ollman (14 : 1976) أن "العلاقة هي الحد الأدنى غير القابل للاختزال بالنسبة لكل الوحدات في مفهوم ماركس عن الواقع. وهذا في الحقيقة هو جوهر ما تلقاه في فهم الماركسية، التي ليس موضوعها هو المجتمع ببساطة بل المجتمع الدرك "علائقياً". وقد قدم الفيلسوف الياباني وهيروماتسو W. Hiromatsu قراءة منهجية وكاسيرية تماماً لماركس تؤكد على ذلك (راجع الحوار بين بورديو، وهيروماتسو وإيمامورا Imamura [1991]). وللوقوف على عينة من التقاليد البنيوية المتصلة من ماركس إلى ليفي - شتراوس راجع : De George and De George 1972.

(٣١) بورديو (1987g : 248). هكذا فإن ما يسميه سامويلسون Samuelson باسم: "تأثيرات التكوين" وبودون Boudon باسم: "التأثيرات ضد - الحدية" (وهما اسمان لتحديد هوالاب الفعل غير المقصود) هما في الحقيقة تأثيرات بنيوية للمجالات يمكن ويجب كشف منطقها النوعي امبيريقياً في كل حالة معينة. ولتوضيح كيف يحدد تشكل المجالات التأثيرات النهائية للقوى والتغيرات الخارجية (خصوصاً التغيرات المورفولوجية)، راجع بورديو 1987، 1987، 1988a، وبورديو ودي سان مارتان 1982. بالنسبة للمجال الفني، ومجال الجامعة، ومجال مدارس النخبة، والمجال الديني على الترتيب. ومن أجل المزيد من الأمثلة التاريخية راجع Charles 1985، Fabiani 1989، Viala 1990.

(٣٢) لاحظ أن مجال السلطة (انظر بورديو 1989 a بورديو وفاكان 1991) لا يقع على المستوى نفسه مع المجالات الأخرى: (الأدبي، الاقتصادي، العلمي. مجال بيروقراطية الدولة، إلخ) حيث أنه يشملها جزئياً. ويجب التفكير فيه بالأحرى بوصفه نوعاً من "المجال" له عدد من الخصائص الناشئة والنوعية.

(٣٣) الهابيتوس "يمر أولاً من نتيجة عمل منظم، بمعنى قريب من معنى كلمات مثل البنية؛ كذلك فإنه يشير إلى نمط وجود، إلى حالة معتادة (للجسم خصوصاً) وبالأخص، إلى استعداد، ميل، نزوع، أو توجه" (بورديو 1977 a : 214).

(٣٤) يفسر مورتير Mortier (1989) عمل بورديو على أنه إعادة تعريف للإشكالية البنيوية بطريقة منشلة - بالنقل، مما يؤدي إلى علم ممارسة يعمم نظرية أفعال الكلام لتشمل السلوك الظني.

(٣٥) "الجسد موجود في العالم الاجتماعي لكن العالم الاجتماعي موجود في الجسد" (بورديو 1982a: 38).
قارن مع ميرلو - بونتي (1962: 401): "الداخل والخارج لا يتفصلان بكاملهما. فالعالم في الداخل يكامله وأنا يكامله خارج نفسي". ومن هذا المنظور، نجد أن مشروع بورديو، على الرغم من ذلك، هو التقيض الكامل لمشروع السوسولوجيا التفسيرية كما عرفها ريكور (1977: 158): "إن مهمة السوسولوجيا التفسيرية هي إرساء... "الموضوعية" على أرضية الطبقة قبل - الموضوعية للخبرة بين - الذات وتوضيح كيف أن الاستقلال الذاتي للموضوعات التي تتعامل معها السوسولوجيا ينبع من هذه الدائرة قبل - الموضوعية". وبالنسبة لبورديو، لا بد للسوسولوجيا أن تشمل الفنونولوجيا ليس عن طريق إزاحتها جانباً، بل عن طريق إرساء ما بين - الذات على أساس بنيات موضوعية تاريخية عن طريق التحليل التوليدي لتأسس الهابيتوس وبمراعاة الاستشهادات من ميرلو - بونتي لتوضيح منطق الحس العملي، فأبني أود الإيهاء بأن بورديو هو وريثه السوسولوجي، ولو أنه وريث يجدد بطرق لا تتماشى أحياناً مع كل من روح ونص عمل الفنونولوجي. وبوجه خاص، يتجاوز بورديو الإدراك ذاتي النزعة للحس العملي ليتقصى التولد الاجتماعي لبنياته الموضوعية وشروط عمله.

(٣٦) "بوصنها ألفة الشخص الأساسية. إلا انعكاسية مع العالم. فإن العادة هي الشرط المسبق للتحديد القصدي لمختلف موضوعات المعرفة... وهي ليست "استجابات" مبرمجة ولا سلوكات روتينية: العادة هي الحساسية المتجسدة للعالم حساس، وفي هذا الصدد فإنها تتيح مجالاً من الإمكانيات السلوكية في الخبرة" (Ostrow 1990: 10).

(٣٧) يمكن أيضاً توضيح هذا الوجود - المشترك الفوري والتفاهم المتبادل للجسم والعالم بمثال الطريقة الشهيرة الذي قدمه هايدجر في الوجود والزمان: فالاستخدام الكفء لطريقة يفترض سلفاً أكثر وكذلك أقل من الإدراك الواعي لأدائيتها؛ إنه يتضمن إجابة لوظيفتها النوعية بدون معرفة مفردة thematic ببينيتها. والتوضيحات الامبيريقية لتلك الإجابة العملية يقدمها بحث سودونوف (1978: Sudonow) اللثنو - منهجي في منطق الارتجال في الجاز، وتحليل لورد (1980: Lord) لتدريب الجوسلار (النشد الجوسلاري) على فنون الرجال الشعري، وأثنروبولوجيا ليف (1989: Lave) لاستخدامات الرياضيات في الحياة اليومية، وأثنوجرافيا فاكأن (1989a: 47) (62 لاكتساب تقنية الملاكمة).

(٣٨) "المادات هي ميراثنا في مجال زمني، ومن خلال أدائها يتجسد عياناً كل من الماضي، والحاضر، والمستقبل" (Kestenbaum 1977: 91).

(٣٩) لا بد أن يحاذر المرء هنا كي لا يخلط بسين مقولة ميرلو - بونتي للمجال، التي تشير فقط إلى ملعب الكرة terrain بالفرنسية وليس لها مكانة نظرية، وبين مفهوم بورديو (champ).

(٤٠) راجع "شيطان التناظر" (Bourdieu 1990b: 200-70) لجدل جياش ضد المنطق المفرط وضد السعي إلى تماسك أثنروبولوجي حيث لا يوجد. وكما جادل دون ليفين (1985: 17: Don Levine)، فإن، "تحمل الالتباس يمكن أن يكون مثمراً إذا لم يؤخذ مسوغاً للتكثير الصيغاني بل دعوة للتعامل بمسؤولية مع موضوعات بالغة التعقيد".

(٤١) في مواجهة أولئك الذين يشككون من أن مفاهيمه "غائمة" مثلاً [Joppke 1986]، والذين يرون أن الهابيتوس هو "وحش مفهومي يطبق عادة بطريقة غائمة ومجازية"، يمكن لبورديو أن يجيب، مع فتجنشتين (1980: 653)، بأنه "إذا كان مفهوم ما يعتمد على منظومة حياة، فلا بد إذن أن يوجد به قدر من عدم التحديد".

(٤٢) كذلك يوحي الثنائي المفهومي للهابيتوس والمجال بمفخرج ممكن من أوجه عدم اليقين المتواترة وأوجه الضعف الداخلية في "نظرية الدور" (Wacquant 1990b).

(٤٣) الفرق بين بورديو وهذه الأخيرة لا يكمن فيما إذا كان الفاعلون يقومون باختيارات، كما يتم الجدل أحياناً بالتقديم اللفظ لمنظوره على أنه شكل ميكانيكي من البنيوية، كما يأسف فان بارهيس (Van Parijs)، أحد ممثلي

"الماركسية التحليلية". فبورديو لا ينفي أن الفاعلين يواجهون خيارات. ويقدمون مبادرات، ويصنعون قرارات. وما يجادل فيه هو أنهم يفعلون ذلك بالطريقة الواعية. المنهجية. والتقصية (الذهنية النزعة. باختصار) التي يطرحها منظور الاختيار - المقلاني. وهو يصر على العكس على أن اتخاذ القرار القصدي أو اتباع القاعدة "ليس أبداً سوى أمر متجمل يستهدف التغطية على حيودات الهابيتوس (Bourdieu 1972: 205).

(٤٤) وهكذا، فبالنسبة لlash وأورى (Lash & Urry 1987: 293)، نجد أن "زعم بورديو المحورى هو أننا لا نستهلك منتجات بل رموزاً يقصد إقامة تمييزات" (التشديد لى؛ راجع كذلك إلستر (Elster 1984a). وبطريقة بورديو على أنها تحليل "للمصلحة الذاتية والحسابات التي تتيح أفضل طريقة للبقاء رغم المنافسة على الموارد والجوائز" (التشديد لى).

(٤٥) ها هو ذا مثال واحد على هذا الاختزال النفعي: فطبقاً لتفسير أورى وسيرينللى (Ory & Sirinelli 1986: 229) - الإنسان الأكاديمي، نجد أن بورديو "يستنتج أن الاستراتيجيات المهنية، وبشكل أوسع، المصالح خارج - الأخلاقية تسود على التفاعلات العلمية والأخلاقية. فى إطار عالم من النزاعات تنبئ عليه التبادلات المتعددة للخدمات وشبكات السيطرة التي تكسو كل شيء". وثمة مثال آخر هو اختزال وويلر (Wippler) لرأس المال الثقافي المتجسد إلى "نوع خاص من رأس المال البشرى" على طريقة بيكبر (Becker، مما يدمر فعلياً منطق معمار بورديو النظرى.

(٤٦) راجع تحليل بورديو (1979d) لاستراتيجيات الشرف للوقوف على مثال امبيريقى. وهذا المفهوم لـ"استراتيجية بدون استراتيجي" ليس بعيداً عن مفهوم فوكو (راجع 187 Dreyfus & Rabinow 1983)، إلا. فى أن الأخير يقتدر إلى مفهوم الهابيتوس الاستعدادى ليربط البنيات الموضوعية التي يورثها التاريخ بالممارسات التاريخية للفاعلين، ومن ثم، يقتدر إلى آلية تفسر الانتظام الاجتماعى والمعنى الموضوعى للاستراتيجيات.

(٤٧) "الحقائق الاجتماعية الكلية" هى حقائق "تحرك فى بعض الحالات كل المجتمع ومؤسساته.. وفى حالات أخرى عدداً كبيراً جداً من المؤسسات" التي تتبع النظم القضائية، والدينية، والاقتصادية، والجمالية، والمورفولوجية (Mauss 1950c: 274 - 75). وهذا المفهوم مفيد فى إشارته إلى ضرورة نبذ مقاربات الملاحظة الضيقة، متصلة التقسيم، لكنه يمكن أن يكون خطراً هو نفسه حين يدفع إلى نوع من "نزعة الكل" الفضاضة المستخدمة بمثابة غطاء على الافتقار إلى البناء الصارم للموضوع.

(٤٨) يردد بورديو صدى تحذير أطلقه ميللز (Mills 1959: 71 - 72) منذ نحو ثلاثين عاماً: "أولئك الواقعون فى قبضة الكتب المنهجية عادة ما يرفضون قول أى شيء عن المجتمع الحديث ما لم يمر من خلال الطاحونة الدقيقة الصغيرة للتفلسف الإحصائي".

(٤٩) بصرف النظر عن الاختلافات البديهية فى القاموس واللغة. فإن هناك أوجه تشابه عديدة بين موقف بورديو وتقد النزعة المنهجية "من دارها" الذى قدمه ستانلى ليبرسون فى (Stanley Lieberson (1984 Making it Count.

(٥٠) ويمضى بورديو (1989a: 10 - 10) ليقول: "إن أكثر التقنيات أولية لسوسيولوجيا العلم ستكون كافية للبرهنة على أن أوجه الشجب التي يتم بها إثنو - منهجيون معينون السوسيولوجيين، الذين تتم ببساطة وبصورة خاصة المراقبة بينهم وبين طريقة واحدة لإدراك العلم الاجتماعى. سائدة دون شك فى المؤسسة الأمريكية. [أوجه الشجب هذه] ندين لقدرتها على الاستغفار إلى حقيقة أنها تمكن سوسيولوجيين عديدين من الرفض الانتقائي لأوجه قصور معينة فى تدريبهم. كما أنها تكشف كذلك أن احتقار عديد من المنهجيين لأى شيء، يحدد يادنى درجة من المعايير الضيقة التي أقاموها بمثابة مقياس مطلق للصرامة عادة ما يفيد فى وضع قناع على التلاعب الروتينية لممارسة مفتخرة إلى الخيال وخالية فى كل الحالات تقريباً مما يمثل دون شك الشرط المسبق الحقيقى للصرامة الحقيقية: أعنى النقد الانعكاسى لتقنيات البحث وخطواته".

(٥١) مثلما هى الحال عادة فى مشروعات البحث واسعة النطاق فى الولايات المتحدة، حيث يتحول الطلبة الخريجون إلى الوجيهين الذين لهم أى اتصال مباشر بموضوع بحث الأساتذة الذين يعملون لديهم. وبالمقابل، فإن

بورديو. إلى يومنا هذا، يقوم بالكثير من الملاحظات الميدانية، وإجراء الحوارات، والتحليل التقني الذي يدخل في كتاباته ذاتها. والتقارير عن تنظيم الدراسة وتطبيقاتها الضخمة (من خلال عمليات المسح، والحوارات الممعة، والأثنووجرافيا، والرجوع إلى الأرشيفات) عن مدارس النخبة التي قام بها هو ومعاونوه في الستينات والسبعينيات (Bourdieu 1989a: 331 - 51) يعطي فكرة جيدة جدا عن الترجمة العملية لمبدأ بورديو في الانتباه المنهجي. وللوقوف على دراسة امبيريقية مثيرة جدا للاهتمام، عن الميوسوب الضخمة، التي تخلطها المسافة الاجتماعية بين المنهجيين (الكلميين) والمحاوئين، بين ما يظن الأولون أنه ينجذ في عملية مسح وما يفعله الآخرون فعلا في الميدان في معهد المسح الفرنسي الرئيسي، راجع بينيف (Penef 1988)؛ وراجع ميرليه (Merli 1983) لمثال آخر. وفي فرنسا قام Jean Michel Chapoulis، و Dominique Merli، و Laurent Th venot، و Alain Desrosiers بتحليل نقدي لإنتاج الإحصاءات البيروقراطية من وجهة نظر متأثرة ببورديو.

(٥٢) يكتب كومت في المجلد الأول لكتابه Cours de Philosophie Positive (يستقبل هذا الاستشهاد عمل بورديو مهنة السوسيولوجي (Le m tier de sociologue) قائلا: "المنهج لا يصلح لدراسة منفصلا عن البحث الذي يستخدم فيه؛ ولو كان كذلك، فمثل هذه الدراسة هي دراسة ميتة (tude morte)، عاجزة عن إخصب الذهن الذي يكرس نفسه لها. وكل ما يمكن أن يقال عنها، حين تؤخذ بشكل مجرد، يختزل إلى عموميات يبلغ من غبوضها ألا تستطيع التأثير على النظام العقلي". وهذا أيضا أحد تعاليم تأريخ جورج كانجيليم Georges Canguilhem للعلم الطبي، الذي مارس تأثيرا تكوينيا هاما على ابستمولوجيا بورديو. وفي الولايات المتحدة، دافع أبراهام كابلان (Abraham Kaplan 1964:12) عن موقف مماثل بتشديده على الفرق بين "النطق الشديد" و"النطق - أثناء - الفعل": "إن القوة المعيارية للنطق [الشديد] لاتحسن بالضرورة للنطق - أثناء - الفعل". أولا، لأن النطق الشديد يركز على ما لا يفعله العالم على حساب ما يقوم به فعلا، وثانيا، لأنه يميل إلى إضفاء الطابع المثالي، في مقابل الوصف، على الممارسة العلمية.

(٥٣) إن جهد ريتزر (Ritzer 1990a) من أجل "تشفير الميتا - نظرية وتقويتها" (بوصفه بلوغ فهم أعمق للنظرية، وخلق نظرية جديدة، أو تطوير منظورات نظرية شامخة) يتقدم على نحو مميز في استبعاد تام ومتمدد عن العالم الواقعي وعن هومو البحث. كذلك يختلف مفهوم بورديو عن علاقة النظرية والبحث أيضا عن مفهوم جيندز (Giddens 1990a: 310 ل 11; also 1989) الذي يصر على "الاستقلال الذاتي النسبي" للنظرية عن البحث ويدافع عن قمة العمل المفهومي والأنطولوجي في ذاته. ويقدم ألكسندر (Alexander 1987a, 1990) دفاعا حارا آخر عن مركزية "الخطاب النظري المعم".

(٥٤) اليوم، تبدو المهنة السوسيولوجية منظمة في الولايات المتحدة بحيث أن الاعتراف بأن المرء "منظر"، يبدو أنه تفويض فعلي له بأن لا يقوم بالبحث الامبيريقى ويأن يركز على كتابة أطروحات مليئة بالمصطلحات وعبوسة تماما حول المفاهيم والنظريات الأخرى. وقد عبر ستيشنكوب (Stinchcombe 1988: 44-45) بصورة لأذعة عن العلاقة بين مستوى تجريد الخطاب، أو بعده عن ابتدالات العالم الواقعي، وبين المكانة المهنية (أو الأستاذية) للمنظر: "إن أكثر النظريات انفصالا عن الدم، والعرق، والموع هي التي تتمتع بأرقى منزلة".

(٥٥) يضيف سبكا (Sica 1989:230): "افحص المجالات التي تحظى بأقصى تقدير بين أعضاء الطائفة وفي هذه الالتفات إلى أية مجموعات من الأفكار، التي يطلق عليها بشكل فضفاض لفظ "نظرية"، ترتبط، ولو بلائيا، بمنظومات البيانات والمناهج الضرورية للحصول على نتائج محترمة.. معظم هذه المقالات إما أنها لا نظرية بشكل صريح.. أو أنها، وهذا أسوأ، نظرية بشكل تجميلي "التشديد لى". كذلك فإن راندل كوليلز (Randal Collins 1988: 494)، وهو مراقب مدقق آخر للمشهد السوسيولوجي الأمريكي، يقر ذلك أن "منك عدا، ملحوظا بين ما يمد الجانب المنهجي - الكمي للجانب والجانب النظرى - الكيفي. وفشلا عن ذلك، يميل معارسو هذا التخصص أو ذاك إلى الاستقرار في شبكات ثقافية مختلفة، ومن ثم إلى إدانة موقع بعضها غيايبا، دون أن يعرفوا الكثير عنه". كذلك يلاحظ كولمان (Coleman 1990b: Chap1)، الهوة المستمرة والمتزايدة بين النظرية والبحث (رغم أن تشخيصه لجذورهما مختلف تماما).

(٥٦) يذكرنا ماكس فيبر بأن التطور الأعظم، في فن الحرب، قد نشأ، ليس في الابتكارات التقنية، بل في التحولات في التنظيم الاجتماعي للمحاربين، مثلما على سبيل المثال في حالة ابتكار الكتابة المقدونية. ويمكن

للمرء، متبعا للخط نفسه، عما إذا لم يكن لتحول في التنظيم الاجتماعي للإنتاج والنقل العلميين، وبالأخص، في أشكال التوصيل والتبادل التي يتخذ من خلالها الضبط المنطقي والامبريقي، أن يكون قادرا على الإسهام في تقدم العقل العلمي في السوسيولوجيا، وذلك بقدر أقوى من تحسين تقنيات جديدة للقياس أو من التحذيرات التي لا تنتهي والناقشات "قبل - الافتراضية" للاستيمولوجيين والمنهجيين" (بورديو 1989).

(٥٧) وبالمثل، بالنسبة لمللر (1959: 75)، فإن النظرية الكبرى والزعة الامبريقية المجردة "يمكن فهمهما على أنهما تؤكدان أننا لاتنتمل الكثير عن الإنسان والمجتمع - الأول بالاستغراق الشكلي والضبابي، والثانية بالبراعة الشكلية والفارغة".

(٥٨) والتي يؤكدنا تقسيم عرض ميرتون (Merton 1968: Chaps. 485) إلى فصلين كأنهما صورة - مرآة، هما "أثر النظرية السوسيولوجية على البحث الامبريقي" و"أثر البحث الامبريقي على النظرية السوسيولوجية".

(٥٩) يلاحظ آلان سيكا (1989: 228, 230, 231) ما يلي بصدد الغياب الكامل للهموم النظرية بين الباحثين: "إن أولئك الذين يغالبون منافع البحث الروتيني لا يمكنهم تحمل تشتيت انتباههم بالتأمل أما التعقيد اللفظي. فلابد أن يحسنوا التصرف في وقتهم وطاقاتهم، ولهذا فإن التنظير المل إذا لم يستطع مساعدتهم بشكل مستقيم على تحسين الكفاءة والإنتاجية، ولو بمقدار، فإنه إما أن يتم تخفيفه إلى شكل أكثر قابلية للتصرف فيه وإما أن يتم إلغاؤه برمتة.. وبالنسبة للسوسيولوجي العادي الذي تحرج منذ بضع سنوات من الكلية ويسمى سعيًا حثيثًا إلى المنح، فإن العلاقة بين النظرية (أو "الأفكار")، والمكونات الأخرى لطب منحة ناجح ليست مزعجة جدا.. فالجميع يعرفون أن السؤال الأول، الأول بين أقرانه Primus inter Pares، هو كيفية الحصول على نقود من أجل البحث.. في نهاية المطاف، فإن التقنية قابلة للبيع.. وغالبا لصالح البحث عن منحة، ما نزع أحشاء أنفسنا".

وهذا واضح بوجه خاص في قطاع من المجال السوسيولوجي مثل أبحاث الفقر (إنها روايت فكري حيث ما زالت نظريات ومقاربات انتقت قيمتها منذ زمن طويل في المناطق الأكثر تقدما للمجال مثلا، "ثقافة الفقر"، والمفاهيم المياريّة للفر، أو الانشغال الأخلاقي "بالباثولوجيا - الاجتماعية" - توجه البحث ووصفات السياسة، بقدر ما تظل باقية في المراجع الجامعية التي تنتج على نطاق واسع) وسائدة بالنسبة للسلطة الأكاديمية (إذ إنها تستلزم تمويلا ضخما وتكون موثقة بدرجة كبيرة للبيروقراطيات الأكاديمية: يشهد على ذلك الولاء الزاهر لبرامج البحث حول "الطبقات التحتية الحضرية" التي تمولها مختلف المؤسسات البارزة).

(٦٠) "أى عمل علمي، مهما كانت نقطة انطلاقه، لا يمكن أن يصبح مقننا تماما حتى يعبر الحد بين ما هو نظري وما هو تجريبي" (4) (Bachelard 1984: 3). وحول هذه النقطة، راجع أيضا (Quine 1969).

(٦١) "إذا كانت عمليات الممارسة تستحق ما تستحقه النظرية التي تؤسسها، فذلك لأن النظرية تدين بموقعها في مراتبة العمليات لتحقيق أنها تجسد الأولوية المعرفية للعقل على الخبرة" (88) (1973: بورديو، وشامبيدون، وياسرون).

(٦٢) (Brubaker 1989a). إن كون نظرية بورديو نتاج هابيتوس عملي نشيط، فاعل، يجعلها غير مناسبة بوجه خاص للقرارات النظرية أو الشرح المفهومية (وهذا فرق آخر بين "منهج" وبين نظرية البنينة لدى جيسدينز). والوقوف على مثال آخر على كيف يمكن لذلك التفسير التنظيري لعمل بورديو أن يشوهه، راجع (Wallace 1988)، الذي يتمكن من أن يقرأ فيه نظرية في المايير والدوى النفسية، وانشغالا بجدل البنينات الاجتماعية والثقافية التي تدرك على أنها متغيرات سببية - توضيحية قابلة للانفصال على نحو مفرط في الوضعية. وطابعها غير المتحور حول الكلمة يوضح أيضا لماذا لم يظهر بورديو ذلك "الانشغال الواسع" بتحقيق معنى لا يحتمل اللبس في مفاهيمه أو الاهتمام بالتحديد القوي، والكسبي، وبالتوضيح وهي الأمور المميزة لنظرية ميرتون من لدى المتوسط (101 - 98) (Sztompka 1986).

(٦٣) من بينها، مزاعم جارفينكل والإثنو - منهجية، ومزاعم "الإثنوجرافيا بوصفها نصا" الشائعة في الأنثروبولوجيا (Marau, Tyler, etc. Clifford)، ومزاعم تيارات في "الدراسات الاجتماعية للعلم" يقودها ديفيد بلور وستيف وولجار (David Bloor & Steve Woolgar)، ودعاة السوسيولوجيا "ما بعد الحداثية" أمثال بلات

وآشموور Bennett Berger، وبينيت بيرجر Alvin Gouldner، Platt & Ashmore، وأنتوني جيدنز Anthony Giddens، والنيوميتولوجي النقدي جون أونيل John O'Neill. أما مختلف معاني الانعكاسية واستخداماتها في العلم، والفنون، والإنسانيات، فقد أوردها مالكوم آشموور (1989: Chap2) في "موسوعة الانعكاسية والمعرفة" (رغم أن الشكل "التجديدي" عن قصد و"الابتكاري الزائغ" [هكذا] الذي يخفيه على قاضيه غالباً ما يحمل المفهوم أعوس بدلاً من أن يوضحه).

(٦٤) حول التفرقة بين الانعكاسية الباطنية والانعكاسية المرجعية في الإثنو - منهجية، راجع العمل المهم لبولنر (Pollner 1991)، راجع كذلك (Collins 1988: 278 82).

(٦٥) "يميل العلم الاجتماعي إلى "الاختفاء" في الوسط الذي يدور حوله هذا العلم ... [و] له تأثير بالغ القوة على نفس تأسيس ذلك الوسط" (Giddens 1987: 197). وهذا المفهوم "للتأويل المزيج" مشابه لطبيعة معممة لقولة بورديو حول "تأثير - النظرية".

(٦٦) ومؤخراً، جعل جيدنز (45 36 36: 1990)، والاستشهاد السابق الانعكاسية خاصية مميزة للحدادة. والانعكاسية هنا معرفة على أنها "حقيقة أن الممارسات الاجتماعية يجرى باستمرار فحصها وإصلاحها على ضوء المعلومات الواردة عن تلك الممارسات ذاتها، وبذلك يتعدل طابعها تكوينياً.

(٦٧) "ستكون المهمة التاريخية لسيولوجيا انعكاسية ... هي تغيير السيولوجي، التنازل بعمق في حياته اليومية وعمله، مثلية إياها بحساسيات جديدة، ورفع الوعي - الذاتي للسيولوجي إلى مستوى تاريخي جديد" (Goubiner 1970: 489).

(٦٨) "تتطلب الانعكاسية "أنا" دون حاجة إلى اعتذارات " هكذا يقول بيرجر (also 236 q1, 220 1981) 39. "تمر جذور السيولوجيا من خلال السيولوجي بوصفه إنساناً كلياً"، والسؤال الذي لابد أن يواجهه، إذن، ليس مجرد كيف يعمل بل كيف يحيا"، وفي هذا صدى جولدنر (489: 1970). هذا التحول الوجودي، شبه - الخلاص، يفسح المجال لنوع من الطائفية Communalism المعرفية حين يزعم جولدنر (494: ibid) أننا يجب "أن نقر بصورة متزايدة بعمق قرابتنا مع أولئك الذين ندرسهم ... فكل الناس مشابهُون من الناحية الأساسية لأولئك الذين نعترف عادة بهم بوصفهم (زملاء) مهنيين".

(٦٩) يحذر جولدنر (512: 1970) "ليست فقط القوى الخارجية بالنسبة للحياة الذهنية بل كذلك تلك الداخلية بالنسبة لتنظيمها ذاتها والكامنة في ثقافتها الفرعية المميزة، هي ما يؤدي بها إلى خيانة التزاماتها" لكنه بدلاً من الدعوة إلى تحليل لتلك العوامل "الداخلية" (ولو كانت معرفة بشكل فضفاض وضيع على أساس "الثقافة الفرعية")، ينتقل على الفور إلى جلد "الأكاديميين والجامعة" لكونهم "هم أنفسهم فاعلين نشيطين ورغبين في نزع إنسانية هذا العالم الأكبر".

(٧٠) "إن عجز كل من الفلسفة والعلم الاجتماعي عن فهم الممارسة ... يمكن في حقيقة أنه، مثلما يضع العاقل لدى كائناً مبدأ أحكامه ليس في ذاته بل في طبيعة موضوعاته، فإنه التفكير المدرسي للممارسة يضع ضمن الممارسات العلاقة المدرسية بالممارسة (بورديو 5: 1983a). وفي خطاب حديث، يمضي بورديو (382: 1990e) إلى حد طرح أن "قمة نوع من عدم التوافق بين تفكيرنا المدرسي وبين هذا الشيء الغريب الذي تمثل الممارسة. وأن تطبق على الممارسة نمطاً من التفكير يفترض سلفاً أن تضع بين أقواس الضرورة العملية واستخدام أدوات تفكير مبنية ضد الممارسة... يعني أن نمنع أنفسنا من فهم الممارسة بوصفها كذلك". ويعمل نظرية الفعل العقلاني (مثلاً، Coleman 1986; Elster 1984a) خلاصة هذه المغالطة الثقافية الزعرة التي تُشفي: نماذجها مفرطة العقلانية للفعل و"تحققها" في عقول الفاعلين، وبذلك تعمق البحث في العقلانية العملية الفعلية المحيطة لسوكهم (Wacquant & Calhoun 1989: 43,53 - 54).

(٧١) ومن هنا اختلف مع سكوت لاش (Scott Lash 1990:259)، الذي يعتبر أن "انعكاسية بورديو يبدو أنها أقرب إلى هذا النوع".

(٧٢) طوال العقد المنصرم، يجادل هؤلاء الأنثروبولوجيون" ما بعد الحداثيين"، بأن نقد الكولونيالية والتنظير بصدد حدود التمثيل (وخصوصا التفكير) قد دمرا سلطة التقارير الانثوجرافية وكشفا الانثوجرافيات على أنها أدوات بلاغية، تمثيلات" مؤقتة بالضرورة، وتاريخية، وقابلة للجدل "تعتمد جاذبيتها واستحسانها، فى النهاية، على مواضع أدبية (Clifford & Marcus 1986). وتشير الانعكاسية النصية إلى مقولة أن "النصوص لا تقرر ببساطة وشفافية نظاما مستقلا للواقع" لكنها هي ذاتها "منهكة فى عمل بناء - الواقع" (Atkinson 1990:7) للوقوف على أمثلة، راجع):

Spencer 1989 for a Critical Survey, & Marcus & Cushman 1982, Clifford & Marcus 1986, Geerte 1987, Tyler 1987, & Van Maanen 1988.

(٧٣) يجادل بارنارد (1990 : 58, 71) بأن بورديو "قد أوضح كيف يمكن للانثوجرافيا أن تكون انعكاسية دون أن تكون نرجسية أو غير نقدية" وأنه يقدم "طريقا للخروج من الطريق المسدود الذى خلقته لأنفسهم الانثوجرافيون ومنظرو الانثوجرافيا!!

(٧٤) تبدو الفجوة بين الانعكاسية المعرفية والانعكاسية النصية واضحة إذا قارنا الاستنتاجات الأساسية لعمل رابينو تأملات فى العمل الميدانى فى المغرب وعمل روزالدو الثقافة والحقيقة بتصدير بورديو لكتاب منطق الممارسة. فمودة رابينو إلى خبراته الميدانية تتمحور حول الذات فى تعامله مع الآخر وعلى الهمد الأخلاقى المتضمن فى فعل اختراق كون ثقافى أجنبى. وهما، فى تشبيهما بالتفاعل بين الملاحظة والمشاركة، يبديان اتشاعلا موقرا بـ "الأصالة"، مما يؤدى إلى استنتاج أن "كل الحقائق الثقافية هي تفسيرات، وتفسيرات متعددة الأصوات، وهذا يصح على كل من الأنثروبولوجى ومن يقدم له المعلومات". (Rabinow 1977: 151). وبالمثل، بالنسبة لروزالدو، فإن "المحللين الاجتماعيين يجب أن يستكشفوا من يدرسونهم من مواقع متعددة"، خصوصا حين ينتمى الأفراد "إلى جماعات متعددة، متداخلة.. وهكذا يصبح التحليل الاجتماعى شكلا علائقيا من الفهم يخطو فيه كلا الطرفين بنشاط فى "تفسير الثقافات". أما بورديو فيرفض هذا الدمج بين تفسيرات الانثوجرافى وتفسيرات ابن البلد، ولا تهمه "الأصالة". وبدلا من أن ينضم إلى روزالدو (Rosaldo 1989: 69) فى الصياح بالمعارة المبتذلة القائلة بأن "ما من مراقب برى- ولا كلى المعرفة"، فإن ما يريده هو التنظير لحدود المعرفة الأنثروبولوجية.

لا يخضع رابينو فى اعتباره مطلقا التشويه المتضمن فى الانفصال بين قصده التأويلي والمداخل العملية لمن يستخدمون له المعلومات. وكشفه للعمل الميدانى بوصفه "عملية بناء بين الذات أنماط قبل - شعورية للتواصل" (Rabinow 1977: 155) يشير إلى أنه، مثل روزالدو، قد وقع فى الفخ المدرسى المتمثل فى رؤية الأنثروبولوجى وابن البلد منخرطين سويا فى التفسير (وعلى الرغم من أن بعض مقاطع حكايته تظهر وعيا عابرا بأنهم "قد تمثلوه إنداكيا بوصفه رسيدا" فى استراتيجياتهم العملية الخاصة فإن رابينو [1977 : 29] يدرك من يقدمون إليه المعلومات على أنهم أساسا أصدقاء موجودين لمساعدته فى مهمة تأويلية).

(٧٥) لمقارنة مستبصرة لأنثروبولوجيا بورديو ولينفى - شتراوس ومفاهيمهما المتقابلة للممارسة الانثوجرافية، راجع Barnard 1990. ومقارنة بين بورديو وجيرتس Geertz، راجع Lee 1988 .

(٧٦) راجع العمل المستمر على هذا اللغز الأبييرقى لدى بورديو (1990a & 198, 1977a: 96, 1973d, 1972: 200 275, especially the synoptic diagram on page 215).

(٧٧) تمنعنا اعتبارات الحيز من مناقشة التهم المضادة الكلاسيكية الثلاثة التى عادة ما تثار ضد إمكانية أو مرغوبة الانعكاسية: وهى الترجسية، واللاجدوى، والرجوع إلى ما لا نهاية regressio ad infinitum مما يؤدى إلى التناقض الذاتى، والإنانة solipsism، أو النمسية الإدراكية الجذرية (Bloor 1976, Berger 1981: 222, Ashmore 1989, Wodgar 1988) وحقيقة أن أى ناقد لم يثر هذه التهم حتى الآن توحى بأن أيا منها لا ينطبق على بورديو بطريقة مستقيمة. والحقيقة، أن عروض الإنسان الأكاديمى، عمله الرئيسى حول الانعكاسية المعرفية ونموذجها، قد ضلت فى الاتجاه الماكس بالضببط. فعادة ما تناول هذه العروض الموضوع الظاهرى للكتاب (الجامعة الفرنسية، أزمة مايو ١٩٦٨)، متجاهلة توضيحه المنهجى والنظرى الأعرق. كذلك يشكو الكثيرون من

أن الكتاب لا يتضمن سوى القليل من المعلومات حول الخبرة الشخصية لمؤلفه في الأكاديمية، أعني، أن بورديو نرجسي بدرجة غير كافية. أما مسألة لاجدوى أو مجانية الانعكاسية فتعالج في (بورديو وفالكنا ١٩٨٩، وفي القسم ٢، فصل ٦).

(٧٨) "بغرض البقاء سيدة ومالكة لنفسها وحقيقتها الخاصة، وغير راغبة في أي حتمية بخلاف تحديداتها ذاتها (حتى لو سلمت بأن هذه التحديدات قد تكون لا واعية)، فإن النزعة الانسانية الماذجة المودعة في كل شخص تعتبر اختزالا اجتماعيا أو "ماديا" أي محاولة لإثبات أن معنى أشد الأفعال شخصية وأشدّها "شفافية" لا تنتمي إلى الذات التي تنجزها بل إلى النسق الكامل للعلاقات التي فيها ومن خلالها تنجز نفسها".

(Bourdieu, Chamboredon, & Passeron 1973: 32).

(٧٩) كما كتب دوركهام (1965) في الأشكال الأولية للحياة الدينية: "ليس صحيحا على الإطلاق أننا نصبح أكثر فردية كلما أصبحنا أكثر فردية... فالعنصر الجوهري للشخصية هو جانبنا الاجتماعي".

(٨٠) يعترف بورديو (1991a: 15) بسهولة: "لم أكن أبدا عضوا سعيدا في الجامعة ولم أعرف أبدا دهشة المنزور المسحور، حتى في سنوات الاستهلاك". راجع شهادة بهريدا عن ذلك في Casanova 1990.

(٨١) في عام ١٩٦٠ درس بورديو برنامجا حول "الثقافة الجزائرية" في جامعة الجزائر. وقد اعتبر ذلك استنزافا من جانب السلطات وجماعات المستوطنين الذين كان بالنسبة لهم مجرد الإقرار بوجود شيء، من قبيل ثقافة جزائرية مماثلا للدعم المكشوف لجبهة التحرير الوطني. ونجد تأثير الحرب الجزائرية على أداء المجال الثقافي الفرنسي موثقا في مجموعة (Rioux & Sirinelli 1991).

(٨٢) في "فيلسوف طامح"، يسترجع بورديو (1991a: 17) الانهيار الذي لا يقاوم تقريبا والذي كان يمارسه النموذج الفاشع للفيلسوف على الشباب الذين أصبحون مثقفين. "كان المرء يصبح "فيلسوبا" لأنه قد تم ترسيمه وكان يجري ترسيم المرء باستنادته من الهوية البارزة "الفيلسوف". كان اختيار الفلسفة تعبيراً عن ضمانات للاحية تقدم ثقة. (أو غرورا) للاحية". وكانت حساسية بورديو إزاء الموضوعات المعرفية هي أيضا نتائج تدريبه في تاريخ العلم وفلسفته مع كانجيليم وباشلار.

(٨٣) بعد فترة تدريس قصيرة في السوربون وفي جامعة ليل (التي اعتاد أن يصل إليها بالقطار بينما يستقر في باريس)، تم تعيين بورديو عام ١٩٦٤، في سن ٣٤ عاما، في مدرسة الدراسات العليا في العلوم الاجتماعية. بتوصية من بروديل، وآرون، وليفي - شتراوس (ويحمل الغلاف الخلفي لكتابه الأول بالانجليزية، الجزائريون The Algerians، مساندة الاثنين الآخرين). المنصر المواتي الهام الآخر هو الاستقراء الجغرافي: فالباقي، في المعاصرة قد أتاح لبورديو بناء أداة جماعية للبحث وكذلك مراكمة ارتباطاته الثقافية عبر الزمن وتركيزها، وهي شيء يكون أصعب في المجال الأكاديمي الأمريكي نظرا للحراك المكاني المرتفع للمعلماء الاجتماعيين (والذي يميل إلى الزيادة مع ارتفاع مرتبتهم في المراتبية العلمية). لتحليل تاريخي لمدرسة الدراسات العليا في العلوم الاجتماعية منذ إنشائها وحتى بداية الستينيات، راجع Mazon 1988 وتصدير بورديو الموجز (1988).

(٨٤) بورديو لا "يشارك في افتراضات فوكوه حول السلطة / المرفقة" كما يزعم لاش (Lash 1990: 255) (راجع نقده لهذه المقالة في بورديو وفالكنا ١٩٩١). وهو يشارك بجماع قلبه في مشروع العقل التنويري، رغم قلقه من تساميحه: "ضد مناهضة - العلمية هذه التي هي موضة العصر والتي تصب الماء في طواحين الأيديولوجيين - الجدد، أدافع عن العلم وحتى عن النظرية حين تنفيذ في تقديم فهم أفضل للعالم الاجتماعي. فليس أمام المرء أن يختار بين الظلامية والعلمية. قال كارل كراوس Karl Kraus، أنا أرفض أن أختار الأوهن، من بين صريين" (Bourdieu 1980b: 18). ولناقشة موحية لعمل بورديو بوصفه "طريقا ثالثا معقولا بين العمومية والخصوصية، بين العقلانية والنسبية، بين الحدائين وما بعد الحدائين"، راجع Calhoun 1992.

(٨٥) "يجب طرح مشكلة ما المعلم، ذاته. أليس المعلم ذاته نشاطا سياسيا وفكرا سياسيا، بقدر ما يغير البشر، وجميعهم مختلفين عما كانوا من قبل؟" (Gramsci 1971: 244).

(٨٦) بينما يشارك بورديو فوكوه في مفهومه الانتطاعي والبنائى للعقلانية وفي فهم تأريخى المعرفة (راجع تأييد فوكوه تحت عنوان "لذة المعرفة" فى صحيفة لوموند، فى ٢٧ يوليو ١٩٨٤)، فإنه يرفض تعليقه Epoch لسؤال العلوية. وبينما نجد فوكوه، باعتناقه شكلا من اللا أدريه المرفقة، قاننا بتعليق سؤال المعنى والصدق عن طريق "وضع أقواس مزدوجة متماقدة" (Dreyfus & Rabinow 1983) حول أسئلة السببية والكلية، فإن بورديو يعيد صياغة هذه الأسئلة بالرجوع إلى أداء المجال العلمى. وهنا، مثلما مع موضوعات الاستراتيجيات "اللاقصية" أو السلطة، يحدد مفهوم المجال فاصلا عميقا بين بورديو وفوكوه.

(٨٧) "بشكل متناقض، تحررنا السوسولوجيا بتحريرنا من وهم الحرية، أو، بشكل أدق، من الاعتقاد الخاطىء، فى حريات وهمية. الحرية ليست معطى بل فتحة، وفتحة جماعيا. وأجد مما يثير الأسف أن الناس، باسم ليبيدو نرجسى صغير، وبتشجيع نفى غير ناضج للحقائق، يحرمون أنفسهم من أداة تساعد المرء حقا على تأسيس ذاته - بدرجة أكبر على الأقل - كذات حرة. فى مقابل جهد لإعاده - التملك" (Bourdieu 1987a: 26). ومن ثم، فمن المشكوك فيه أن "بورديو يمكن أن يشارك بررور فى رش حامض التفكيك على الذات التقليدية"، مثلما يؤكد رابينو (Rabinow 1982: 175).

(٨٨) فى هذه النقطة، يلتقى بورديو من جديد مع إلياس (1978a: 52)، فى أن "العلماء هم مدمرو الأساطير". وبالنسبة لمن يعترضون بأن السوسولوجيا لا يجب أن تتشغل بنزع زيف الصور المقبولة للمجتمع، يجب بورديو بأن "خطاب العلم يمكن أن يبدو محررا من السحر فقط بالنسبة لمن لديهم رؤية مسموحة بالعالم الاجتماعى. فهو يقف على مسافة متساوية من النزعة الطوباوية التى تأخذ أمنياتها على أنها واقع ومن الاستحضار الميَّط لقوانين مكتسبة للطابع الصناعى" (مقدمة افتتاحية دون عنوان للمدد الافتتاحى من مجلة en sciences sociales, 1975, Actes de la recherche).

(٨٩) ليس السوسولوجى "نوعا من المحقق الإرهابى، الموجود فى كل عمليات المراقبة البوليسية الرمزية" (Bourdieu 1982a: 8).

(٩٠) يطبق روبرت بيللاه (Robert Bellah 1973: x) هذا التعبير على دوركهام. وبالنسبة لأن وللف (23 - 22: 1989a)، "يجب أن تستعيد السوسولوجيا التقاليد الأخلاقية التى كانت فى قلب التنوير الاسكتلندى.. العلماء الاجتماعيون هم فلاسفة أخلاقيون مقنعون".

(٩١) فمثلا، لكى نضمن أن يعمل السياسيون أو قادة الجماعات عموما سعيا وراء مصلحة جماعية، لابد لنا أن "نؤسس عوالم اجتماعية، مثلما فى الجمهورية المثالية لدى ماكيافيللى، يكون للفاعلين فيها مصلحة فى الفضيلة والنزاهة، فى التكريس للصالح العام، وللمصلحة العامة". فى السياسة مثلما فى العلم، "أمام الأخلاق فرصة للتحقق إذا عملنا على خلق الوسائل المؤسسية لسياسة أخلاقية" (Bourdieu Forthcoming b: 7).

(٩٢) يعتقد بورديو (1977a: 165): "أنه حتى الاستمولوجيا سياسية أساسا: "نظرية المعرفة هى بعد من أبعاد النظرية السياسية لأن السلطة الرمزية النوعية لفرض مبادئ، بناء الواقع - خصوصا الواقع الاجتماعى - هى بعد رئيسى للسلطة السياسية". وبصياغة أخرى: "نظرية المعرفة والنظرية السياسية لا ينفصلان: فكل نظرية سياسية تتضمن، على الأقل ضمنيا، نظرية فى إدراك العالم الاجتماعى المنظم طبقا لتعارضات شديدة الشبه بتلك التى يمكن أن نجدها فى نظرية العالم الطبيعى" (Bourdieu 1980b: 86) (ترجمتى).

(٩٣) "بوصفها علما يعمل على كشف قوانين إنتاج العلم، فإن [السوسولوجيا لا تقدم أدوات السيطرة بل ربما أدوات للسيطرة على السيطرة". (ترجمتى، 49: Bourdieu 1980b).

(٩٤) يلاحظ جون طومسون (John Thompson 1991: 31) أن: "بورديو، بوصفه عالما اجتماعيا أولا وقبل كل شيء، نادرا ما ينفرد فى النظرية السياسية المعيارية، كذلك فإنه لا يسعى إلى صياغة برامج سياسية أو سياسات لجماعات اجتماعية معينة. إلا أن فضحه الذى لا يلهن للسلطة والتميز فى أشد أشكالها تنوعا ورقيا، والاحترام الذى يوليه إطاره النظرى للفاعلين الذين يشكلون العالم الاجتماعى الذى يشرحه هو بكل هذه الحدة، يمنحنا عمله طاقة نقدية ضمنية".

(٩٥) يقدم تيرنر (Turner 1990) بورديو لجمهور بريطاني على أنه "المعيد الحالّي للنقد الاجتماعي اليساري - للتشدد ومعارض عنيف لنظام النجوم بين (فلاسفة) القارة".

(٩٦) للرجوع إلى مسح للانحرافات السياسية للمثقفين الفرنسيين منذ الحرب العالمية الثانية والدور الرئيسي للمرائض فيها، راجع (Ory & Sinnelli 1986: Chaps. 8 - 10).

(٩٧) راجع تذكير بورديو بالواقف السياسية لصياد Sayad في حرب الجزائر (التي كان هو يشارك فيها) في تصديره لكتاب الأخير "L'immigration, ou les Paradoxes de l'alt rit (الهجرة، أو تناقضات الأخيرة (Sayad 1991).

(٩٨) يتذكر بورديو (1987a: 13) أن "اللفظ الستالييني كان خانقا لدرجة أننا أقننا. حوالي عام ١٩٥١، مع بيانكو، وكومت، وماران، وباربيننت، وآخرين. لجنة للدفاع عن الحريات شجبتها لوروا لا دورى Le Roy Ladurie في الخلية [الشوعية] للمدرسة".

(٩٩) كان غلاف كتابه الأول، الجزائريون (١٩٦٢)، المنشور في الولايات المتحدة في دار بيكون بريس، يحمل علم جمهورية الجزائر التي لم تكن قد تشكلت بعد.

(١٠٠) راجع بوجه خاص الرسم البياني السدّي يتقابل بين إيديولوجيا وسوسيولوجيا الوسط الطلابي في (Bourdieu & Passeron 1979: 52). كذلك كتب بورديو مسودة البيان المعروف الوحيد للأستاذة الذي يأخذ جانب حركة مايو، بينما هو يطالب في الوقت نفسه بإجراءات لمواجهة النزعة الطوباوية للمطالب الطلابية (Rajec, 1978, Les id es de mai).

(١٠١) بعد كتابه مسودة "تقرير الكوليج دوفرانس حول مستقبل التربية" (Bourdieu 1990g) الذي وجه برنامج ميتران الرئاسي بصدد التربية في ١٩٨٨، والذي ناقشه مع عدد من النقابات في مختلف بلدان أوروبا، وافق بورديو على تشكيل فريق مع البيولوجي فرانسوا جروس Francois Gros لرئاسة "لجنة إصلاح محتويات التربية" المكلفة بأن تصبح رأس حربة للإصلاح الطويل - المدى للمدارس والذي كان المشروع الأثير حينئذ لإدارة روكار الاشتراكية. كذلك ساند إصلاحا للهجا، كان مصطفا بقوة بالطابع السياسي وكان دوره حاسما في إقامة قناة تليفزيون ثقافية، أوروبية، مملوكة ملكية عامة (عهد بإدارتها إلى زميله مؤرخ المصور الوسطى جورج دوبي Georges Duby) وكان نشطا في جماعة الضغط من أجل حظر الدعاية في التليفزيون العام.

(١٠٢) راجع بورديو (1991c). وراجع (Eribon 1989: 316 - 24) لتقرير مفصل عن حملة المرائض المدوية تلك والسلسلة التالية من المظاهرات لصالح نقابة تضامن [سوليدارنو، البولندية - م] ومقالة بورديو (1981e, also, 1985e) في صحيفة ليهيراسيون Lib ration واعنوانها بشكل مناسب هو "إستعادة التقاليد الليبرتارية اليسار". التي يطالب فيها بالاعتراف المؤسسي "بالتيار ضد - المؤسسي" للحياة السياسية الفرنسية الذي ولد من مايو ١٩٦٨ (أي البيئة، والنسوية، ونقد السلطة، إلخ). ومؤخرا، إتخذ بورديو علنا موقفا من الحرب العراقية ("ضد الحرب"، مقال وقعه مع ٨٠ آخرين من المثقفين الفرنسيين والعرب، ليهيراسيون، عدد ٢٦ فبراير، ١٩٩١) ومن التضامن والهجرة في صحيفة دى تاجزيتساينونج Die Tageszeitung (حوار في ١٣ أبريل ١٩٩٠). ولجنة أوسع من مواقفه وفكره حول دور السوسيولوجيا في السياسة والأمور الجارية، راجع (Bourdieu 1986d, 1987e, 1988g, 1988h, 1989d; and Bourdieu, Casanova, & Simon 1975).

(١٠٣) ظهرت ليهير كملحق لكبرى الصحف القومية في فرنسا، وإيطاليا، وبريطانيا العظمى، وإسبانيا، والبرتغال، وألمانيا منذ ١٩٨٩، ويتألف مجلس تحريرها من مثقفين بارزين من هذه الدول، ورئيس تحريرها هو بورديو.

(١٠٤) الافتتاحية الاستهلاكية غير المنشودة لبورديو. وهذه هي الطريقة التي يشرح بها غرض ليهير لجمهور بريطاني (أورده Turner 1990) "المثقفون لا يخلطون أبدا حركات سياسية لكنهم يستطيعون ويجب أن يمانوا. بإمكانهم منح سلطة، واستثمار رأسانهم الثقافي إنهم عموما لا يخلطون ذلك في هذه الأيام. والقول الصالحة يخفيها الاعلام وتختبئ في أكاديمياتها. وقد استول على الخابز العامة أنصاف - المثقفين - مثل ما بعد

الحداثيين - الذين يخترعون ممارك مشحونة ومشكلات زائفة تضيع وقت الجميع. وفكرة ليبر خلق فضاء مأمون لإغراء العقول الصالحة للخروج من احتيائها والعودة إلى العالم من جديد. يميل المثقفون إلى المبالغة في تقدير قدراتهم كأفراد وإلى التقليل من قيمة السلطة التي قد تكون لهم كطبقة. وليبر هي محاولة لربط المثقفين معاً كقوة مكافحة".

(١٠٥) بين الحين والآخر مثلت أعداد وقائع البحث في العلوم الاجتماعية تدخلات ثقافية - سياسية: مثلاً، عدد مارس ١٩٨٦ عن "العلم والشؤون الراهنة". اشتمل على مقالات عن الأسس الاجتماعية لحركة تضامن في بولندا، وانتفاضة الكنانك التي تهز المجتمع الاستعماري في كاليدونيا الجديدة، والسيخ في التاريخ والسياسة الهنديين، والهجرة العربية في فرنسا. وتناول عدد نوفمبر ١٩٩٠ حول "سقوط الليبنينية" التحولات الدائرة في شرق أوروبا. أما أعداد مارس ويونيو ١٩٨٨ ("التفكير في السياسي")، اللذان جاءا بين الانتخابات الرئاسية والانتخابات التشريعية الفرنسية في ربيع ١٩٨٨، فقد تضمنتا نزاع الأوهام بصدد التقديم - الذاتي لشيراك وفابريوس (وهما عندها رئيس الوزراء الحالي والسابق مباشرة، ولأعضاء بارزين في التجمع المحافظ من أجل الجمهورية وفي الأحزاب الاشتراكية على الترتيب) وبصدد (إساءات) استخدام عمليات استطلاع الرأي والتلفزيون من جانب السياسيين.

(١٠٦) ويتضح ذلك في نهاية هذا التابئين. حيث يصرح بورديو (1987m : 170, 167) بأننا "لا بد لنا أن نؤمن بحسم بالفضائل المحررة للعقل العلمي كما يمثلها موريس هالبواخس "قبل أن نلتزم بمواصلة" مشروعه العلمي".

دالاس وأيديولوجيا الثقافة الجماهيرية

تأليف: إين آنغ
ت : خالدة حامد

المقدمة:

المادة المترجمة هنا هي دراسة مهمة لإين آنغ len Ang في إطار الثقافة الشعبية تمثل فصلاً من كتابها الشهير "مشاهدة دالاس" Watching Dallas الذي يعتمد عملاً نفذته في هولندا عمدت فيه - بأسلوب إثنوغرافي لا معتاد - إلى نشر إعلانات في الصحف اليومية وتحليل الرسائل التي ردت عليها . ويُستهل الإعلان بعبارة : " أنا أحب مشاهدة [مسلسل] دالاس لكن كثيراً ما تتأبى ردود أفعال غريبة " . وتتقصى المؤلفة هنا وظيفة " أيديولوجيا الثقافة الجماهيرية " من اللواتي أُجبن عن إعلاناتها . وتعني بـ " أيديولوجيا الثقافة الجماهيرية " الصورة السلبية التي تعطي عادة لما يسمى بالثقافة الجماهيرية ، ولا سيما في أوروبا .

وقد أفرزت المؤلفة ثلاث فئات من مشاهدات هذا المسلسل : " الكارهاات " و " المحبات " و " الساخرات " . وكان ما وجدته المؤلفة غير متوقع ، فالنظرة السلبية التي تنطوي عليها الثقافة الجماهيرية كانت مقبولة من هذه الفئات الثلاث . كما وجدت أن العلاقة التي تربط " المحبات " بهذه الأيديولوجيا وهذا البرنامج هي الأكثر تعقيداً وحذراً ، فضلاً عن كونها تنطوي على تناقضات أكثر حدة مما بين الساخرات .

إن دراسة آنغ تأخذ نقد الأيديولوجيا من بين أيدي النظريين لتتقصى فائدة النقد الاستراتيجية بالنسبة للمشاهدين . ومن الممكن قراءة هذه الدراسة بوصفها بحثاً إثنوغرافياً من نوع مختلف - كالذي قام به بكنفهام Buckingham وهوسون Hobson وتولوتش Tulloch . على سبيل المثال - لا يتم فيه بحث مشاهدة التلفزيون عند مستوى خطاب المشاهد بل بوصفها واقعة في الفضاء المنزلي ومنظمة ضمن ديناميات العلاقات المنزلية ، وتشكل - لهذا السبب - عنصراً من عناصر أنماط حياة الفرد .

والمادة مأخوذة هنا لا من كتابها "مشاهدة دالاس" ، بل من كتاب : " الثقافة الشعبية والدراسات الثقافية " Popular Culture and Study Cultural ، تأليف : جون ستوري John Storey ، وهو من إصدارات عام ١٩٩٨ .

ويقترض التنويه إلى أن هذه هي المقدمة التي أوردها المحرر " جون ستوري " لهذه المادة ، وقد أُجريتُ شيئاً من التعديلات لإيضاح القصد .

كره دالاس

لا تتسم رسائل كارهاات دالاس بطابع الإيجابية والثقة بالنفس فقط ، بل بمقدار وافر من العنف والسخط والنقمة . إذ يبدو أنهم لا يكرهون دالاس فحسب ، بل تثير فيهم مشاعر فظيمة . وتستخدم الكثيرات منهن ، وعلى نحو ملحوظ جداً ، لغة قوية في الحكم على البرنامج كما لو كان الغرض من ذلك تشديد حدة حقدهن [فمن بين آرائهن في البرنامج]^(١) : " هراء لا قيمة له " ، "مسلسل ينم عن غياء " ، " أكبر فقاهة " ، " كلام مضلل " ، " مرؤع " ، " مزعج " ، " شنيع " ، " مهتلك " ، " خفيف " ، " مقزز " . الخ .

غير أن الرسائل [كاتبات الرسائل] لم يلجأن للتعبيرات العاطفية من غضب وإحباط فحسب ، بل كثيراً ما ذهبن إلى أبعد من ذلك إلى حد تقديم تفسير عقلائى للكراهية . فمثلاً ، يسوّغ البعض منهن نفوره من خلال شجب قصة دالاس بوصفها " نمطية " ولا سيما حينما يتعلق الأمر بـ " تمثّل representation للمرأة " .

أرى أن دالاس مسلسل رخيص إلى حد فظيخ . أنا معجبة حقاً بالطريقة التي تتم بها فبركة الأمور كل مرة ، وبيكيفية تقديم أكثر الأعمال الدرامية جنوناً في مسلسل كهذا ؛ ففي كل حلقة يتعالى صياح أفراد الأسرة بلا توقف (النساء فقط ، من دون شك ، لأن الرجال لا يسمح لهم بالكلام ، مثلما هو واضح) . (الرسالة ٣٦)

إن مثل هذه الاستنكارات التي تثار بصدد محتوى دالاس يمكن دمجها مع رفض نوايا المستجيبين غير الخلسة ، مثلما هو مُفترض . فقد وجدتُ الرسائل أن دالاس احتيالي من نوع ما لأنها إنتاج تجاري :

إنها تجعلني أستمع غضباً ؛ فالهدف ، ببساطة ، جنس أموال طائلة .. مقادير وافرة من المال. ويحاول الناس القيام بذلك بطرق مختلفة: الجنس، الحسناوات ، الثراء . ودائماً ما يجد المرء أناساً يحشون ذلك [الغرض] الحصول على أرقام مرتفعة من المشاهدين . (الرسالة ٣٥)

إلا أن أكثر أشكال الاستنكار شمولية وإجمالاً هو ما تعبر عنه الرسالة الآتية :

رأيتُ بدالاس؟ حسنًا ، سيكون من دواعي سروري أن أدلي بمثل هذا الرأي : إنها هراء لا قيمة له . إنها برنامج أمريكي عادي ؛ بسيط ، تجاري ، مؤكد للدور ، مخاضع، فالال والحسبات هما المحور الذي يدور حوله الكثير من المنتجين الأميركيين . إذ يبدو أن المال لا يشكل مشكلة على الإطلاق لأن الجميع يعيش في ترف ولهم سيارات فارهة وكميات هائلة من المشروبات . كما أن معظم القصص غير مهم . وهكذا لا يتوجب عليك التفكير للحظة : لأنهم يفكرون بالذيادة عنك . (الرسالة ٣٦)

تقوم هذه الاستنكارات كلها بالوظيفة نفسها ، فتصنيفات من قبيل " نمطى " و " تجارى " لا تستخدم بالمعنى الوصفى حسب ، بل يتم شحنها بحمولة أخلاقية [معنوية] وعاطفية : فهي تعمل بمثابة تفسيرات للكراهية التي تشعر بها الرسائل إزاء دالاس . وتبدو هذه التفسيرات مُقنعة للغاية . لكن قد يطيب لنا أن نسأل هل هي ملائمة ، متوازنة مثلما تبدو للوهلة الأولى ؟

ليس من هدفى - في هذا المقام - أن ألقى بظلال الشك على مصداقية الاهتمامات النسوية feminist والارأسمالية [مناوأة الرأسمالية] anticapitalist التي تتضمنها هذه الرسائل ، إلا أن ما يمكن التساؤل عنه هو ما إذا كان من المنطقي حقاً أن نربط خبرة الاستياء - والتي لا تبدو غيررد فعل عاطفى على مشاهدة دالاس - بالتقويم العقلاني لها بوصفها نتاجاً ثقافياً ، ربطاً مباشراً ، فحتى إن كان ثمة من يرغب بمشاهدتها كثيراً ، بمقدوره أن يدرك طابعها " التجارى " أو " النمطى " . ولهذا فإن التمتع بدالاس لا يُعيق وجود حالة استنكار سياسي أو أخلاقي لسياقها الإنتاجي أو محتواها الأيديولوجي . وتشير حقيقة أن اللواتي يكرهن السلسل يقمن مثل هذه الصلة إلى أن توصيفات من قبيل " تجارى " و " نمطى " تمارس نوعاً من الجذب لأن استخدامها يمنح كاتب الرسالة شعوراً بالأمن ، كما أن هذه التوصيفات تمكن كاتبها من إضفاء صفة المشروعية على كراهيته ، وتجميل منها [أى الكراهية] جديرة بالثقة ومفهومة تماماً . ويبدو أيضاً أنها تمنح الرسائل قناة بصواب آرائهن ، كما تتيح لهن إظهار غضبهن بحرية .

وهكذا ، تشكل هذه التوصيفات عنصراً مركزياً في خطاب أيديولوجي تتحدد فيه الدلالة الاجتماعية لأشكال الثقافة الشعبية بطريقة خاصة جداً . وهذه هي بالضبط أيديولوجيا الثقافة الجماهيرية . ولكي نفهم الثقة بالنفس التي شعرت بها كارهات دالاس ، علينا أن نتقصى هذه الأيديولوجيا بعمق أكبر .

أيديولوجيا الثقافة الجماهيرية

لا تحظى دالاس بعدد كبير من المشاهدين فحسب ، بل بنقاشات كثيرة أيضاً ؛ فقد قيل الكثير وكتب الكثير عن البرنامج . وتقدم هذه الخطابات الشعبية عن دالاس إطار عمل يمكن من

خلاله تقديم إجابات عن أسئلة من قبيل : ما الذى ينبغي أن أعتقد عن مسلسل تلفزيوني من هذا النوع ؟ ما الحجج التى يمكن الإفادة منها لجعل رأيي مقبولا ؟ كيف ينبغي أن يكون رد فعلى على الأشخاص الذين لا يشاطرونى الرأى نفسه ؟ ليست جميع الخطابات قادرة على صياغة إجابات مقبولة عن الأسئلة التى من هذا النوع ، فبعض الخطابات أعلى شأنًا من غيرها وتبدو منطقية أو مقنعة أكثر وناجحة أكثر فى تحديد الصورة image الاجتماعية لبرنامج تلفزيوني مثل دالاس .

تشهد الكثير من البلدان الأوروبية اليوم نفوراً رسمياً من المسلسلات التلفزيونية الأمريكية ، إذ يُنظر إليها بوصفها تهديداً للثقافة البلد القومية وتقويضاً لقيم ثقافية رفيعة المستوى . وإزاء هذه الخلفية الأيديولوجية يبذل المفكرون المتخصصون (نقاد تلفزيونيون ، علماء اجتماع ، سياسيون) جهوداً كبيرة لتقديم " نظرية " متساوقة وموسعة ، عن المسلسلات التلفزيونية الأمريكية - وهى نظرية تقدم غطاءً علمياً لهذا النفور . وتأتى الصياغة التمثيلية والكاشفة لهذه النظرية من سوسيولوجيا الاتصالات الجماهيرية :

إن أهم ما تنسجم به المسلسلات التلفزيونية هو اعتماد مضمون الحلقات على قدرته التسويقية الاقتصادية . فعندما يكون الهدف هو سوق واسعة جداً ، فإن هذا يعنى ضرورة أن يتحول المضمون إلى موضوعات قابلة للاستهلاك عالمياً . وهذا ينطبق بشكل خاص على المسلسلات الأمريكية التى تأتى فيها الولايات المتحدة بصفة بضاعة " تجارية " . ولهذا السبب . يكون الطابع التجارى الذى يسم المسلسلات التلفزيونية عائقاً فى طريق تقديم مواقف اجتماعية وسياسية واقعية لأنها قد تثير جدالات لدى مختلف الجماعات . وهكذا ، تُفنى على المسلسل صفة " الجاذبية العالمية " من خلال التعامل مع عناصر مألوفة و متماسة عموماً . وتتضمن العناصر الضرورية للمسلسلات الناجحة : الحب الرومانسى ، أنماط بسيطة من الخير والشر مع ما يرافقها من تشويق وتصعيد لحدث ثم الخاتمة الريح . أما التحول إلى جوانب الوجود الإنسانى المعتادة فيعنى أن شريحة واسعة جداً من الجمهور تعترف بالمضمون ، إلا أن هذا التحول يقدم صورة نمطية وخطاطية schematized للواقع .

يقدم هذا الشرح - الذى يُعد وصفاً لمنهج عمل الصناعة التلفزيونية التجارية الأمريكية - رؤى واقعية حقاً ، وإن كان المرء يتساءل عما إذا كانت ثمة صلة مباشرة بين الظروف الاقتصادية التى على وفقها يتم إنتاج المسلسلات التلفزيونية ، وبنائها structures الجمالية والسرديّة . وغالباً ما تلقى مثل هذه الحتمية الاقتصادية الصارمة النقد فى أوساط الدراسات الخاصة بوسائل الإعلام . ومع ذلك ، هناك ميل إلى قبول جوهر هذه النظرية بوصفه صحيحاً . إلا أن ما ينعيننا هنا ليس صواب النظرية أو كفايتها ، بل الطريقة التى يتم من خلالها تقويم المسلسلات التلفزيونية الأمريكية . فالنظرية تحقق وظيفة أيديولوجية إذا كانت تحقق وظيفة " عاطفية " فى أذهان الناس ، تخضع لها توكيدات هذه النظرية^(١).

وهكذا فإن النظرية أعلاه (الخاصة بالمسلسلات التلفزيونية الأمريكية) تؤدى إلى رفض هذه المسلسلات واستنكارها التامين ، من الناحية العاطفية . فقد أصبحت [هذه المسلسلات] "موضوعات رديئة " . وهذه ، إذن ، حدود ما يمكن لى تسميته بـ " أيديولوجيا الثقافة الجماهيرية " . وضمن هذه الأيديولوجيا ، يطلق اسم " ثقافة جماهيرية رديئة " على بعض الأشكال الثقافية التى تُعد نتاجات وممارسات ثقافية شعبية جداً تم إفراغها فى قالب أمريكى . لذا فإن " الثقافة الجماهيرية " مصطلح " سئى الصيت " يثير مضامين سلبية للغاية . وإزاء " الثقافة الجماهيرية الرديئة " يتم تقديم مصطلح " الثقافة الجيدة " ضمناً أو تصريحاً .

ومع ذلك ، فإن الجاذبية العاطفية لأيديولوجيا الثقافة الجماهيرية لا تقتصر على نخبة من المفكرين المتخصصين ؛ فمثلاً لاحظنا ، فى الرسائل اللواتى كرهن دالاس كُن يحاولن الوصول إلى توصيفاتها بسهولة . ويبدو واضحاً أن أيديولوجيا الثقافة الجماهيرية تحتكر الحكم

على ظاهرة مثل دالاس إلى الحد الذى تقدم فيه تصورات جاهزة ready-made ، إن جاز لنا القول ، تتضح بجلاء ويمكن استعمالها من دون أدنى جهد أو تردد . كما تتسع هيمنة أيديولوجيا الثقافة الجماهيرية لتشمل حتى الحس المشترك [العام] common sense للتفكير اليومى : إذ يبدو لعامة الناس أنها تقدم إطار تأويل معقول للحكم على أشكال ثقافية من قبيل دالاس .

ولهذا السبب ، لا تقدم أيديولوجيا الثقافة الجماهيرية تسمية " سلبية " للبرنامج فحسب ، بل ترد أيضا بصفة قالب للطريقة التى يفسر بها عدد كبير من كارهات الدالاس استياءهن منه [أى البرنامج] . وبإمكاننا توضيح الأمر ، باختصار ، بقولنا أن الاستدلال الذى توصلن إليه قد أختزل إلى ما يأتى : " الدالاس مسلسل رديء ، مثلما هو واضح ، لأنها ثقافة جماهيرية ، ولهذا السبب أكرهها " . ولذلك تمارس أيديولوجيا الثقافة الجماهيرية دورا مريحا ومطمئنا : فهمي تجعل من البحث عن تفسيرات شخصية وأكثر تفصيلا أمرا لا ضرورة له لأنها تقدم أنموذجا تفسيريا مكتملا يبعث على الإقناع ، ويبدو منطقيا ، ويفيض بالشرعية .

ومع ذلك ، ليس ثمة حاجة لأن تتطابق كراهية الدالاس مع الإقرار بأيديولوجيا الثقافة الجماهيرية . وقد تكون العناصر الأخرى مسئولة عن حقيقة أن المرء لا ينجذب إلى المسلسل التلفزيوني نفسه . فرسائل اللواتي يكرهنها تحددنا خطاطات هذه الأيديولوجيا إلى الحد الذى يقدم لنا رؤية مبسطة عن الطريقة التى يشاهدن بها البرنامج ، ونوع المعانى التى يفسبنتها له . وللهذا فإنه على الرغم مما تنطوى عليه آراؤهن من ثقة ، نجد أن التساؤل عن الأسباب التى تدفع بعض الرسائل إلى عدم حب دالاس يعد أمرا محيرا أكثر من التساؤل عن الأسباب التى تدفع المعجبات إلى حبه .

موقف المشاهدة الساخرة

يبدو أن الرسائل اللواتي تبين أيديولوجيا الثقافة الجماهيرية لم يعمدن كلهن إلى كراهية المسلسل ، بل على العكس ذكر بعض منهن - علنا - أنهن مولعات به ، فى الوقت الذى يوظفن فيه المعايير والأحكام التى تقتضيها الأيديولوجيا . فكيف يمكن ذلك ؟ يبدو الأمر منطويا على تناقض إلى حد ما إذا عدنا دالاس " موضوعا رديئا " من ناحية ، وخبرة تبعث مشاهدتها على الاستمتاع من ناحية أخرى . إلا أن القراءة المتمنة للرسائل ستكشف لنا أن هذا التناقض الواضح يتم حله فى النهاية بصورة حاذقة : كيف ذاك ؟ دعونى أقدم مثالا .

دالاس ، يا إلهى ، لا تحدثونى عنها . أنا عالقة بشبابها ! قد لا تصدقون عدد الأشخاص الذين يقولون لى - أوه ، اعتقدت أنك مناوئة للرأسمالية ؟ - . أنا كذلك فعلا ، لكن دالاس موضوع مبالغ فيه إلى حد كبير ، ولا علاقة له بالرأسماليين على الإطلاق ، بل إن تقديم مثل هذا الهراء هو براعة فنية مطلقة . (الرسالة ٢٥)

تبدو واضحة الكيفية التى تحل بها هذه المرسلات التناقض بين مغزى أيديولوجيا الثقافة الجماهيرية وخبرة الاستمتاع بدالاس : بالازدراء والسخرية . ويظهر أن إحدى مجموعات الرسائل تجعل من دالاس موضوع تهكم من خلال تبني موقف ساخر عند مشاهدتها ، وهو الموقف الذى يشرن إليه برساثلهن بالتفصيل وبشيء من الاستمتاع الواضح . وثمة عنصر مهم فى موقف المشاهدة الساخرة وهو الإدلاء بتعليق . فالتعليق ، مثلما يقول ميشيل فوكو ، خطاب من نوع ما يهدف إلى الهيمنة على الموضوع ، فبتقديم تعليق على شيء ما ، يؤكد المرء علاقة فوقيّة superior بذلك الموضوع . ولهذا فإن دالاس أيضا " خاضعة لهيمنة " التعليق الساخر الذى تطلقه المشاهدات ، عَرَضًا .

إن موقف المشاهدة الساخرة يحقق تسوية ممكنة بين قواعد rules أيديولوجيا الثقافة الجماهيرية : (" لا بد أن أجد دالاس رديئا ") ، وخبرة الاستمتاع : (أجد دالاس مُسلية لأنها رديئة جدا ") . ويمكن توضيح الأمر من الرسائل الآتية :

مشاعري فوقية جداً ، فى أغلب الأحيان ، وهى على شاكلة : " يا لهم من زمرة أغبياء " .
وبإمكانى الضحك على ذلك . كما أنى غالباً ما أجد السلسل مُغاليا فى الأمور العاطفية ، لكن ثمة
أمر لصالحه : إنه لا يصيبك بالضحك مطلقاً . (الرسالة ٢٩)

ربما تلاحظين إننى أشاهد السلسل كثيراً ، (وربما تجدين هذا الأمر ينم عن غرابة) ، كما أجدّه
مسلياً بصورة خاصة لأنه ضئيع جداً (إن عرفت ما أعنيه بذلك) . (الرسالة ٣٩) .

من خلال الإدلاء بتعليق ساخر يتم خلق مسافة عن الواقع المُمثل فى دالاس . وهكذا ،
بإمكان من يقرأ بمعايير الثقافة الجماهيرية أن يحب دالاس . وهكذا تأتي السخرية لتتخذ مسارها ،
وليتحول موقف المشاهدة هذا إلى شرط ضرورى لخبرة الاستمتاع بالدرجة الأساس : فيتلاشى الصراع
بين معايير أيديولوجيا الثقافة الجماهيرية وحُب دالاس : إذ إن السخرية ، أى خلق مسافة بين
المرء ودالاس بوصفها " موضوعاً رديئاً " ، هى الطريقة التى من خلالها يحب المرء دالاس . وهذه
هى الحال ، مثلاً ، مع مشاهدات دالاس "التحسسات" اللواتى ذكرتُ رسائلهن آنفاً . إلا أن
موقف المشاهدة ، لدى الرسالة الآتية ، محدد أيضاً - وإلى درجة كبيرة - بالقدرة التطهيرية للتعليق
الساخر :

لماذا يشاهد المرء دالاس ؟ وفى حالتى أنا . لماذا ترغب امرأة مهتمة بالنسوية
feminist ذكية وجادة بمشاهدة دالاس ؟ فأنأ أمضى ٩٠ ٪ من الوقت المخصص للقراءة فى
كتب تُعنى بالنسوية ، لكننى عندما أشاهد دالاس مع صديقتى وتزلز باميللا^(١) Pamela من
السلام مرتدية فستاناً عارى الصدر ، نصرخ عند ذاك بعنف : فقط انظرى إلى تلك البهى ،
والطريقة التى تختال فيها ، لابد أن تُطلق عليها اسم المختالة Prancella^(٢) . أما بوبى
Bobby^(٣) فهو رجل محترم ، يشبه أخى الكبير ، وجوك Jock يشبه والدى ولهذا
أعجبتهما بشدة . ومن الممكن أن أحمل سوابلين Sue Ellen^(٤) . وإن كانت عصابية - فى
حين يضحك جى . آر . جى . J. R. مثل ويجل Weigel (سياسى هولندى من حزب اليمين) مما
يجعلنى أستشيط غيظاً . أما لوسى Lucy^(٥) فهى جميلة بشكل مغالى فيه إلى حد يصعب فيه
التصديق أنها حقيقية ، كما أنى لا أجد ممثلة إيلي Ellie^(٦) رائعة منذ أجرت عملية صدرها .
أنا أرغب بمتابعة السلسل لأنى أجدّه نوعاً من العلاج النفسى الجماعى ، وغالباً ما يكون مع
الأصدقاء .

إن موقف المشاهدة الساخرة يجعل هذه الرسالة فى موضع يؤهلها للحصول على الأفضل ،
أى لتكون فوق الموقف . وهكذا ، فهى بوصفها " امرأة مهتمة بالنسوية ، ذكية وجادة " تستطيع
السماح لنفسها أن تعيش خبرة الاستمتاع بدالاس ، بل هى فى الحقيقة تقول : " دالاس ثقافة
جماهيرية من دون شك ، وهى رديئة . ولهذا السبب بإمكانى حقاً التمتع بمشاهدتها والسخرية
منها لأننى على دراية تامة بهذا الأمر " .

ومثلما كان عليه الحال مع الرسائل اللواتى كرهن دالاس ، فإن المعجبات الساخرات
يرين أن أيديولوجيا الثقافة الجماهيرية أصبحت حساً مشتركاً ، فهن يدركن تماماً أن دالاس
"ثقافة جماهيرية رديئة " . إلا أن سلاح السخرية يجعل من غير الضرورى كبث الشعور
بالاستمتاع الذى قد تثيره مشاهدة دالاس ؛ وبذا فإن السخرية تمكنهن من التمتع بالسلسل من
دون أن يعانين من وخز الضمير . وبذلك يتم دمج المعايير الراضية - التى تنطوى عليها أيديولوجيا
الثقافة الجماهيرية - مع موقف المشاهدة الساخرة .

لقد لاحظنا آنفاً أن اللواتى يكرهن دالاس لديهن شيء من الصعوبة فى إيضاح أسباب
كراهيتهن : إذ بمقدورهن ، دوماً ، الاعتماد على الأحكام السريعة التى توفرها أيديولوجيا الثقافة
الجماهيرية . ومع ذلك ، تُعد المعجبات الساخرات فى وضع أقوى إلى حد ما . فبينما يؤدى حُب
دالاس ، بطريقة ساخرة ، إلى إشارة مشاعر المرء والبهجة ، مثلما لاحظنا ، تكون كراهية هذا

المسلسل مصحوبة بمشاعر الغضب والانزعاج ، وهى ليست بالمشاعر العمودة . وبذا تواجه كارهات دالاس خطورة التعرض إلى صراع المشاعر إذا كن غير قادرات على تقادى إغراء المسلسل ، على الرغم من ذلك . وهذا يعنى أن الاستمرار بمشاهدته قد يؤدي إلى تقلبات تراجيدية-كوميديّة . وهذا ما تفصح عنه الرسالة الآتية :

عندما بدأ المسلسل كرهته بخدة ، وقد شرعت بمشاهدته لأنى أمضيت وقتاً طويلاً فى منزل إحدى العائلات التى كان رب الأسرة فيها أميركياً ، وكان المسلسل يذكره بوطنه كثيراً . ولهذا شاهدتُ حلقات قليلة لأنى كنت مُجبرة على ذلك بطريقة ما ، وهذا يبدو لى السبب الوحيد الذى دفعنى لمشاهدته . ولم أكن أرغب سوى بمعرفة كيفية إنتاجه .

والحقيقة هى أنه فى كل مرة تتداخل فيها الكوارث ، أكون أنا جالسة قبالة التلفزيون حريصة على أن لا تفوتنى حلقة واحدة مطلقاً . ولحسن الحظ ، يُعرض المسلسل فى وقت متأخر من المساء مما يتيح ممارسة بعض الرياضة أو إنجاز عمل ما قبله . ولابد لى من أن أضيف أنه فى كل حلقة تحدث أمور كثيرة تثير انزعاجى حقاً . (الرسالة ٣٨)

وهكذا نجد أن كراهية دالاس خبرة لا تخلو من التناقضات !

حُب دالاس

لكن ، ماذا عن اللواتى يحبين دالاس " حقاً " ؟ كيف يرتبطن بأيدولوجيا الثقافة الجماهيرية؟

إن الأيدولوجيات لا تنظم الأفكار والصور التى يكونها الناس عن الواقع فحسب ، بل تمكنهم أيضاً من تشكيل صورة عن ذاتهم . وبذا تجعلهم يحتلون موقعا فى العالم . ويكتسب الناس - من خلال الأيدولوجيات - هوية خاصة ، ويصبحون ذواتا تحمل قناعاتها ولها إرادتها الخاصة وتنفيذياتها . ولهذا فإن الفرد الذى يعيش فى أيدولوجيا الثقافة الجماهيرية قد ينسب لنفسه صفة من قبيل : " صاحب ذوق " أو " خبير ثقافى " أو " شخص لا تقرره الحيل الرخيصة التى تمارسها صناعة الثقافة الجماهيرية " . فضلا عن صورة المرء لذاته ، تقدم الأيدولوجيا أيضاً صورة عن الآخرين ؛ إذ لا تتجلى هوية الفرد بهذه الطريقة فحسب ، بل تؤدى الأيدولوجيا أيضاً إلى تحديد هوية الآخرين . ولهذا تضع أيدولوجيا الثقافة الجماهيرية حداً فاصلاً بين " صاحب الذوق " أو " الخبير الثقافى " أو ... إلخ ، وأولئك الذين لا يحملون - بحسب هذه الأيدولوجيا - مثل هذه الصفات.

وتحاول إحدى كارهات دالاس أن تنأى بنفسها عن أولئك الذين يحبون دالاس :

لا أفهم لماذا يشاهده الكثير من الناس ، طالما أن هناك الكثير من الناس الذين يجدون أن إضاعة أسبوع واحد [من دون رؤية المسلسل] هو قضية خطيرة . كما أنك تلاحظين ذلك فى المدرسة حينما تأتين صباح الأربعاء لتفاجئى بالسؤال : " هل شاهدت دالاس ، أليس خرافية [غير قابلة للتصديق] ؟ " ثم تسمعهم يقولون لك أن أعينهم كانت تغرق بالدموع عندما يحدث شىء لخص فى المسلسل ، وأنا لا أفهم ذلك بالضبط . وفى البيت أيضاً ، يُدار التلفزيون على المسلسل ، لذا غالباً ما أتوجه حينها إلى سريرى . (الرسالة ٣٣)

تحدد هذه الرسالة هوية الآخرين ، أى الذين يحبون دالاس ، بطريقة سلبية وبدرجة معينة من الثقة : إن محبى دالاس أغبياء بوضوح كافٍ فى عين كاتبة هذه الرسالة ! ولهذا السبب لا تقدم أيدولوجيا الثقافة الجماهيرية صورة متزلفة لمن لا يحب دالاس ، بل تقدمهم بوصفهم نقياً لـ " أصحاب الذوق " أو " الخبراء الثقافيين " أو " الذين لا تعريهم الحيل

الرخيصة التي تمارسها صناعة الثقافة التجارية " . فما هو رد فعل محبٍ دالاس على ذلك ؟ هل يعلمون بوجود هذه الصورة السلبية عنهم ، وهل يؤثر الأمر لديهم القلق أصلاً ؟

فى الإعلان الصغير الذى ردت عليه هذه الرسالة ، أدخلت أنا العبارة الآتية : " أحب مشاهدة السلسل التلفزيونى " دالاس " ، لكن كثيراً ما تنتابنى ردود أفعال غريبة عليه " . ويبدو لى أن عبارة " ردود أفعال غريبة " هى عبارة مبهمه فى أقل تقدير : فسياق الإعلان لا يوحي بوجود طريقة لمعرفة ما أعنيه . ومع ذلك ، خاض الكثير من محبى دالاس فى هذه الفقرة ، وبكل وضوح ، مثلما ظهر فى رسائلهم ، لعبارة " ردود أفعال غريبة " تبدو كافية لإطلاق " صرخة اندهاش ! " لدى بعض المعجبات .

أنا أعانى من المشكلة نفسها التى تعانين منها أنت ! فعندما أكون بين زملائى الطلبة (فى قسم العلوم السياسية) وأقول أننى أبذل قصارى جهدى لأتمكن من مشاهدة دالاس مساءات الثلاثاء ، ينظر الجميع إلى بتشكك . (الرسالة ١٩) .

أنا أيضاً أنزعج دائماً حينما يكون رد فعل الآخرين على " غريباً " عندما أقول أنى أحب مشاهدة دالاس . أنا أظن أن كل من عرفته يشاهد السلسل إلا أن بعض أصدقائى يتحاشى هذا السلسل ، بل حتى يحذرون من تأثيراته الخطيرة على مشاهدى التلفزيون . أنا حقا لا أعرف كيف ينبغى لى أن أنظر فى هذا الأمر . (الرسالة ٢٢)

إن هذه المتقطعات تدفع المرء إلى الشك فى أن قواعد أيديولوجيا الثقافة الجماهيرية وأحكامها معروفة لدى المعجبات بدالاس ، والأهم من ذلك يبدو أنهن يستجبن لهذه الأيديولوجيا غير أنهن يملن إلى القيام بذلك بطريقة مختلفة تماماً عن ما تقوم به كارهات دالاس أو محباتها الساخرات . فحُب دالاس " حقا " (من دون سخرية) لهو أمر ينطوى على موقف " متكلف " من معايير أيديولوجيا الثقافة الجماهيرية ، وهذه العلاقة المتكلفة هى بالضبط ما ينبغى على المعجبات محاولة حلها .

ومقارنة بالكارهات أو المحبات الساخرات اللواتى - مثلما لاحظنا - يُعبرن عن موقفهن من أيديولوجيا الثقافة الجماهيرية بطريقة موحدة وغير متضاربة إلى حد ما ، تستعمل المعجبات "الحقيقيات" استراتيجيات متباينة للتعامل مع معاييرها . وتتمثل إحدى استراتيجياتهن بتبنى أحكام أيديولوجيا الثقافة الجماهيرية ، وتحبيدها :

أردت فقط أن أرد على إعلاتك عن دالاس . أنا شخصياً أتمتع بمشاهدة دالاس والدموع تنحدر من عيني عندما يحدث شيء مأساوى فى السلسل (ويحدث ذلك فى كل حلقة تقريباً) . ويكون رد فعل الآخرين ، ضمن مجموعتى أيضاً ، رافضاً لها لأنهم يجدونها برنامجاً تجارياً نمطياً نون مستواهم . أنا أرى أن بمقدورك الاسترخاء أفضل مع برنامج من هذا النوع . وإن تحثم عليك البقاء يقظاً إزاء نوع التأثير الذى يمكن أن يمارسه مثل هذا البرنامج عليك ؛ فهو مؤكد للور ، مؤكد للطبقة ، إلخ . كما أنه مفيد أيضاً إذا فكرت بنوع الوظائف الرخيصة التى تملك حقا . (الرسالة ١٤)

ثمة تغير كامل ومفاجئ فى الاتجاه الذى تسلكه هذه الرسالة ؛ فبدلاً من توضيح أسباب حبها الشديد لدالاس (وهو السؤال الذى وضعته فى إعلانى) تراها تحدد نفسها من خلال ترديد الاستنتاج المستمد من أيديولوجيا الثقافة الجماهيرية جواباً عن "ردود الأفعال الرافضة" التى صدرت عن محيطها . وهى لا تتبنى موقفاً مستقلاً من هذه الأيدلوجيا ، بل تتبنى أهدافها . لكن ، من تخاطب بهذه الأهداف ؟ نفسها ؟ أنا (فهى تعرف من إعلانى أنى أحب مشاهدة دالاس) ؟ كل المعجبين بدالاس ؟ يبدو الأمر كما لو كانت تريد الدفاع عن حقيقة أنها تستمتع بدالاس من خلال إظهار أنها مدركة " لحاظرها وحيلها " : " أى مدركة أن دالاس " ثقافة جماهيرية رديئة " .

إلا أن من الممكن تبني استراتيجية وقائية من خلال تحدى أيديولوجيا الثقافة الجماهيرية حقا .

أنا أرد على إعلانك لأني أرغب بالحديث عن دالاس . كما لاحظت أنك تتلقين ردود أفعال طريفة عندما تحيين مشاهدة دالاس (وأنا أحب مشاهدتها) ؛ فكثير من الناس يجدونها بلا قيمة أو خلو من الجوهر . لكنني أعتقد أنها تنطوي على جوهر ، حقا ، وما عليك سوى التفكير بالقول المأثور : "السعادة لا تُخترى بالمال" ، وهو القول الذي يمكن تقييده في دالاس ، قطعاً . (الرسالة ١٣)

إلا أن ما قيل هنا ضد أيديولوجيا الثقافة الجماهيرية يبقى محصوراً ضمن توصيفات الأيديولوجيا . فإزاء الرأي القائل أن دالاس " بلا جوهر " (= رديئة) هناك رأى بديل يقول أنها " تنطوي على جوهر من دون شك " (= جيدة) . لذا ، فهذه المرسلات " تتفاوض " إن جاز لنا التعبير ، ضمن حدود الفضاء الخطابي الذي توجده أيديولوجيا الثقافة الجماهيرية ، وهي لا تضع نفسها خارجه . كما أنها لا تتكلم من موقع أيديولوجي معارض .

لكن ، لمَ تشعر محبات دالاس بالحاجة إلى الدفاع عن أنفسهن من أيديولوجيا الثقافة الجماهيرية ؟ يبدو أنهن يشعرن أنهن واقعات تحت طائلة الهجوم . ويتضح أنهن لا يستطعن الالتفاف على معايير وأحكامها ، بل لابد من الوقوف إزاءها ليكون بمقدورهن حب دالاس ، لا التوصل من متعتها . لكن ليس من اللطف الدخول في مناورة تؤهل للوقوف في موقف دفاعي : لأن ذلك يظهر الضعف ، إذ إن الدفاع عن النفس يكون مصحوباً دائماً بالشعور بعدم الراحة .

أنت مُحقة بقولك أنك غالباً ما تتلقين ردود أفعال غريبة ، منها مثلاً : " إذن أنت تحبين مشاهدة التسلية الجماهيرية الرخيصة ، أليس كذلك ؟ " - نعم ، أنا أراها وليست خجلة منها ، لكنني أحاول الدفاع عن أسبابي بضراوة . (الرسالة ٧)

" بضراوة " ... إن الشدة المكتوبة التي يفصح عنها هذا التعبير تكشف عن الرغبة العارمة التي تمتلئ في صدر كاتبة هذه الرسالة لتثير نفسها ، على الرغم من قناعتها بأنها " ليست خجلة من المسلسل " .

وأخيراً ، ثمة آلية دفاعية أخرى ضد أيديولوجيا الثقافة الجماهيرية ، والغريب أن هذه الاستراتيجية هي السخرية . لكن السخرية - في هذه الحال - لا تلتمح بخبرة مُشاهدة دالاس من دون أن تثير إشكاليات ، مثلما هي الحال مع المعجبات الساخرات اللواتي واجهنهن أنفاً . بل على العكس ، تعد السخرية هنا تعبيراً عن خبرة مُشاهدة متضاربة . وقد أوضحت إحدى الرسائل هذا الصراع السايكولوجي حينما ذكرت أن هناك خليط غير مرجح من حب دالاس "حقاً" وموقف المشاهدة الساخرة :

أنا مثلك بالضبط ، كثيراً ما ألقى ردود أفعال عندما أقول أن دالاس برنامجي التلفزيوني المفضل ، فأنا أندمج بشدة مع ما يحدث في التلفزيون . وأنا أجد معظم شخصيات المسلسل فظيعة ، باستثناء مس إيلي . ولعل أسوأ ما أجده هو الطريقة التي تُعامل بها أحدهم الآخر ، كما أنني أجدهم قبيحين تماماً لأن جوكر لا يملك رأساً جميلاً . وبإملاء تحاول التظاهر بالكذاء . وأنا أجد ذلك "مبتذلاً" ؛ لا أستطيع تحمل فكرة أن كل شخص في المسلسل يجدها مثيرة وهي تتشبه بدولي بارتون Dolly Parton^(١١) بنهديها هذين . إنهم - بصراحة شديدة - مجموعة بانثسة من الأغنياء المتعنفين الذين يحاولون الظهور بمظهر الكمال ، لكن (لحسن الحظ) لا يتمتع أي منهم بالكمال (فحتى مس إيلي تعاني من سرطان الثدي ، ورجل الكابوي راي Ray^(١٢) الذي يحظى بإعجابي - دائماً ما يُوقع نفسه في المتاعب . (الرسالة ٢٣)

تبدو شاسعة المسافة التي تفصل شخصيات دالاس عند كاتبة هذه الرسالة - وذلك يشهد على حكمها الماحق الذي تقول به عنهم بسخرية . ومع ذلك ، يبدو سردها مشحوناً بنوع من الحميمية التي تفصح عن انغمار كبير بالمسلسل (" أندمج بشدة ") و (" لا أستطيع تحمل ذلك ")

و ("الذى يحظى بإعجابي") . يبدو من الصعب التوفيق بين السخرية المنفصلة detached من ناحية ، والمشاركة الحميمية من ناحية أخرى . ولهذا يبدو أن السخرية صاحبة اليد العليا حينما تكون مشاهدة دالاس مناسبة اجتماعية :

لاحظت أننى أستعمل دالاس بوصفها ذريعة للتفكير بما أجده جيداً وريئياً فى علاقاتي بالآخرين . وأنا ألاحظ ذلك على وجه الخصوص حينما - أشاهد المسلسل مع مجموعة من الناس - لأننا فى هذه الحالة لا نستطيع الإبقاء على أفواهنا مغلقة . بل نصيح [بمبارات من قبيل] : مخز ! سافل ! عاهرة ! (عفا) لكن عواطفنا تستمر حقاً () . كما نحاول أيضاً تكوين فكرة عن ما يقوم به آل ايونجز The Ewings^(١٧) ، فقد تعرضت صبي إيلين إلى كتابة ما بعد الولادة ، وهذا يفسر سبب عدائنا لطفها . وباميلاً لطيفة جداً وتعاننى من غيرة سوايلين . أما جى . آر فهو قط كبير مخيف ، ويمكن لك أن ترى ذلك من ضحكتة الصغيرة المشككة .

(الرسالة ٢٣)

يتم تقدم التعليقات الساخرة هنا بوصفها ممارسة اجتماعية . ويؤكد ذلك التحول المفاجئ من استخدام الضمير " أنا " إلى الضمير " نحن " فى هذا المقطع من الرسالة . وربما يكون من الصواب القول أن الحاجة إلى تأكيد موقف المشاهدة الساخرة حيث تتخلل - نتيجة ذلك - مسافة تفصل عن دالاس ، تُثار لدى هذه الرسالة من خلال السيطرة الاجتماعية المنبعثة من مناخ أيديولوجي يكون فيه حُب البرنامج أمر محرم [تابو] taboo تقريباً . عموماً ، نجد الحميمية تعود مرة أخرى حالما تبدأ الرسالة حديثها بصيغة الضمير " أنا " ، لتختفى السخرية . عندئذ ، فى خلفية الرسالة :

كلهم أغبياء بعض الشيء - من دون أدنى شك - كما أنهم مغالون فى عواطفهم ومُتعمّنون وأميركان تماماً (مهووسون بالمال والمظاهر والعلاقات ، على صعيد العائلة ، والدولة ككل و) (إن) . أنا عارفة بذلك تماماً . ومع ذلك ، يحظى آل يونجر بأكثر مما أحمل عليه أنا . ويبدو أن لديهم حياة عاطفية أكثر ثراءً ، فالجميع يعرفهم فى دالاس . وهم يقعون فى دائرة المتاعب أحياناً ، مع أن لديهم منزل جميل وكل ما يتمنون الحصول عليه . أنا أجد متعة فى مشاهدة ذلك ، كما أدرك غاياتهم وتصوراتهم للجمال . لذا ترىنى أنظر إلى الكيفية التى يصفون بها شعرهم ، كما تأسرنى حواراتهم المتميزة . فلماذا لا أستطيع ، أبداً ، التفكير بما يمكن أن أقوله فى أزمة ما ؟ (الرسالة ٢٣)

إن الحب الحقيقي والسخرية كلاهما يحدد الطريقة التى ترتبط بها هذه الرسالة بدالاس ، فمن الواضح صعوبة التوفيق بين الاثنين لأن الحب الحقيقي يتضمن تعامهى فى حين أن السخرية تخلق مسافة . ويبدو أن هذا الموقف المتناقض من دالاس تابع من حقيقة أن الرسالة تتوقع صحة أيديولوجية الثقافة الجماهيرية (ضمن السياق الاجتماعي ، على الأقل) . وهى ، من ناحية أخرى ، " تحب " دالاس حقاً - وهذا ضد قواعد هذه الأيديولوجيا - ولهذا تكمن السخرية هنا عند " السطح الاجتماعي " لأنها تعمل بمثابة ستار شفاف للحب " الحقيقي " ، على العكس من المعجبات الساخرات اللواتي يجدن السخرية منسوجة مع الطريقة التى يستمتعن بها بدالاس . وهذا يعنى - بعبارة أخرى - أن السخرية تشكل هنا آلية دفاعية تحاول هذه الرسالة من خلالها تحقيق المعايير الاجتماعية التى تحددها أيديولوجيا الثقافة الجماهيرية ، فى حين أنها [أى الرسالة] تحب المسلسل سراً ، " حقاً " .

بإمكاننا التوصل إلى استنتاجين من هذه الأمثلة . أولاً : يبدو أن المعجبات وضعن نصب أعينهن أيديولوجيا الثقافة الجماهيرية ، فقد احتككن بها ولم يكن بمقدورهن تجنبها ، فمعاييرها وتوصيفاتها تمارس عليهن ضغطاً يدفع بهن للشعور بضرورة الدفاع عن أنفسهن منها . ثانياً : ظهر من رسائلهن أنهن يستعملن أنواع كثيرة من الاستراتيجيات الدفاعية . فإحداهن تحاول ، ببساطة ، تذويت أيديولوجيا الثقافة الجماهيرية ، وتحاول الأخرى التفاوض ضمن إطارها الخطأى ، فى

حين تستعمل أخرى السخرية السطحية . ولهذا ، ربما يظهر أنه ليس ثمة استراتيجية واضحة تستطيع المعجبات بدالاس استعمالها ، وأنه ليس ثمة بديل أيديولوجي ممكن توظيفه ضد أيديولوجيا الثقافة الجماهيرية - على الأقل ليس ثمة بديل مواز لأيديولوجية الثقافة الجماهيرية بالإقناع والاتساق . ولهذا السبب تلجأ الرسائل إلى مختلف الاستراتيجيات الخطابية ولا يتميز أى منها بالنجاح والتنظيم الذى تحققه خطابات أيديولوجيا الثقافة الجماهيرية . ولهذا السبب فإن تشرذم هذه الاستراتيجيات يجعلها عرضة للتناقضات - أى باختصار ، لا يبدو أن بمقدور تلك المعجبات تبني موقف أيديولوجي مؤثر - هوية - يستطعن من خلاله التفوق بأقوال إيجابية وبمعزل عن أيديولوجيا الثقافة الجماهيرية : " أنا أحب دالاس بسبب . "

إلا أن هذا الموقف الضعيف الذى صارت فيه المعجبات ، وهذا الافتقار إلى أساس أيديولوجي إيجابي يُشرعن [يضيف الشرعية] حُبهن لدالاس . له تبعات كثيرة . فبينما تستطيع فيه كارهات السلسل وصف خصومهن بصفات من قبيل " برابرة الثقافة " أو " عديمي الذوق " أو " أناس يقبلون تضليل حيل صناعة الثقافة التجارية " (ويبدأ يصرّحُ أنهن لسن كذلك) ، نجد أن المعجبات لا يتاح لهن مثل هذه الصفات ؛ فهن لسن فى موقع لصد الهجوم من خلال تكوين صورة سلبية عن اللواتي يكرهن دالاس ؛ فهن لا يستطعن سوى مقاومة الهويات التي ينسبها الآخرون لهن .

ومثلما تقول إحدى الرسائل : " أنا شخصيا أجد الأمر فظيماً حينما أسمع الناس يقولون إنهم لا يحبون دالاس " (الرسالة ٢) . وطالما أن عبارة : " أجد الأمر فظيماً " ليست سوى كلمة دفع - إذ لم يحدث لها أى شئ آخر - مثلما هو واضح - ألا يعد ذلك شكلاً من أشكال الاستسلام؟

أيديولوجيا الشعبية Populism

من الخطأ أن نظاھر أن أيديولوجية الثقافة الجماهيرية تمارس سلطات دكتاتورية . فخطابات هذه الأيديولوجيا تتميز بأهميتها الفائقة لأنها ترد كأنماط تنظيم مشروعة ثقافياً للطريقة التي يتم بها بناء معنى " دالاس " . أما الخطابات البديلة فهي موجودة على نحو تقدم فيه نقاط تمايز بديلة لمحبي دالاس .

لم تنزعج جميع الرسائل ، اللواتي أحبين دالاس ، من الأحكام الآسرة التي ولدتها أيديولوجيا الثقافة الجماهيرية ؛ فقد بدا أن بعضاً منهن تجاهلن [عبارة] " ردود أفعال غريبة " المذكورة فى نص الإعلان ، وربما يكون سبب ذلك أنهن لم يعرفن ما المقصود بهذه العبارة ، مثلما تشير هذه الرسالة : " لأن لم أسمع بردود أفعال غريبة ، كتلك التي ذكرتها فى إعلانك ، فالذين لم يشاهدوا السلسل لا يملكون رأياً عنه ، والذين شاهدوه يجدونه لطيفاً " (الرسالة ٢٠)

من الواضح أن هذه الرسالة تعيش فى وسط ثقافى لا تمارس فيه أيديولوجيا الثقافة الجماهيرية سوى تأثير قليل على الطريقة التي يحكم بها الناس على أنماط الاستهلاك الثقافى . وبذا يكون حُب دالاس وكرهها ، ضمن هذا السياق ، موقفين متجدرين تماماً من الافتراءات التي تثيرها أيديولوجيا الثقافة الجماهيرية . أما بالنسبة للرسالة الآتية - التي يتضح أنها لا تملك فكرة عن الضغط الذى تمارسه أيديولوجيا الثقافة الجماهيرية على الكثير من محبي دالاس ؛ إذ تذكر قائلة : " يساورنى الفضول عن ما تعنيه بقولك " ردود أفعال غريبة " . فهي تجد أن حُب دالاس أمر يبعث على البهجة والسرور لأنها غير محاطة - كما يبدو - بالتأبؤ [المحرمات] التي خلقتها أيديولوجيا الثقافة الجماهيرية .

وهناك عدد قليل من الرسائل اللواتي بدا أنهن خاضعات لمناخ التأبؤ ، لكنهن ينتهجن منه موقفاً يعتمد تفرغ معايير أيديولوجيا الثقافة الجماهيرية من محتواها . وما كان ذلك ليُتحقق إلا بعدم فسح المجال لها بإزعاجهن : " حينما أقول أنى أحب مشاهدة دالاس ، أنا أيضاً كثيراً

ما تتناوبني عندئذ ردود أفعال غريبة ، لكنني أيضا أحب تناول أطعمة في مطاعم ماك دونالدز وأحب الشعر كثيرا ؛ إنني أحب أشياء تحظى برد فعل غريب " (الرسالة ٢٤) . إن هذه الرسالة تتنازل - إلى حد ما - حبيها للـ " الثقافة الجماهيرية " (ماك دونالدز) ، ولهذا السبب يبدو دفاعها إزاء " ردود الأفعال الغريبة " لا ضرورة له .

وتحاول مراسلات أخريات تقويض أيديولوجيا الثقافة الجماهيرية ، ليس من خلال مقاومة الهوية السلبية المفروضة عليهن حسب ، بل أيضا من خلال سعيهن وراء وضع من يكره الدالاس في موضع سلبي . وهن يقلعن ذلك بفظاظة أحيانا . كأن تكون من خلال قلب الوائد بوجه من يتظاهر بالاشمئزاز من المسلسل ؛ " لقد لاحظتُ في الوسط الذي يضم الأشخاص الذين ألتقي بهم أن بعضا منهم لا يعترف - علنا - بعدم حبه لمشاهدة الدالاس . أما أنا فأحب مشاهدة المسلسل بكل تأكيد . فالتناس يجدون هذا المسلسل عملية جراحية .. ترى هل يرغب هؤلاء بتذوق طعم الجراحة ، ها ؟ " . (الرسالة ٦)

وثمة عاشقة أخرى لدالاس تتماهى في الأمر إلى أكثر من ذلك ؛ إذ تكتب في رسالتها أنها تحاول الإشارة إلى الأصل الاجتماعي لأيديولوجيا الثقافة الجماهيرية لكي تعلن عن مقاومتها لها :

تتناوبني في المدرسة ، حينما أسأل عن رأيي ، ردود الأفعال نفسها التي تتناوبل . ألا يُحتمل أن يكون للأمر صلة بحقيقة كونني في مدرسة صارمة . وامتحاناتي النهائية على الأبواب ؟ أظن الجواب " نعم " ؛ إذ " لا بُدَ لي من " اتباع مجرى البرامج الراهنة . والأفلام " الجيدة " . لكن مَنْ يقرر لي ما أجد أنا جيدا ؟ إنه أنا بالتأكيد . (الرسالة ٥)

إن استخدام هذه الرسالة لعبارة " إنه أنا بالتأكيد " يكشف عن درجة معينة من المشاكسة في مقاومتها لمعايير أيديولوجيا الثقافة الجماهيرية وآرائها . فهي تثير هنا شيئا أشبه بـ " حق المرء بتقرير المصير " وتُبدى نفورا معينا من المعايير الجمالية المحددة من فوق . ولهذا تجدها تتحدث من موقع أيديولوجي يمكن تلخيصه ببساطة بالمقولة الشهيرة : " لا معيار للذوق " .

هذا هو جوهر ما نطلق عليه اسم " أيديولوجيا الشعبية " ؛ وهي أيديولوجيا معاكسة تماما لأيديولوجيا الثقافة الجماهيرية : فهي تتوصل إلى معاييرها وأحكامها بطريقة مغايرة تماما . لكن من الممكن أن تتحد الأيديولوجيتان في شخص واحد . ولهذا تشخص إحدى المعجبات الساخرات " دالاس " بأنها " مسلسل رخيص إلى حد شنيع " (وهذه مقولة تتلاءم والذخيرة الخطابية لأيديولوجيا الثقافة الجماهيرية) ، بينما تصدر أحكامها - في الوقت ذاته - على من يكره دالاس ، من منظور شعبي populist : " أجد الذين لهم ردود أفعال غريبة على المسلسل أناسا جديرين بالسخرية حقا ؛ فهم غير قادرين على القيام بأي شيء يخص ذوق المرء . لكنهم - مع ذلك ، قد يجدون أمورا ما مبهجة في حين لا تستطيع أنت تحمل رؤيتها أو الاستماع إليها " (الرسالة ٣٦) .

إن ما تقوله هذه الرسالة يفصح - بما لا يقبل الشك - عن الكيفية التي تعمل بها الأيديولوجيا الشعبية . إنها [أي الأيديولوجيا] - أولا وقبل كل شيء ، أيديولوجيا مضادة لأنها تزود الذات بموقف من خلاله تصبح أية محاولة لتمرير الأحكام عن تفضيلات الناس الجمالية أمرا لا بد منه ، كما أنها مرفوضة لأنها يرونها هجوما غير مبرر على الحرية . ولهذا السبب تفترض الأيديولوجيا الشعبية هوية تنسجم بميلها إلى الاستقلالية الكلية : " لكن ثمة أمر آخر أرغب بتوضيحه ؛ أرجو أن لا تنسحي المجال أمام الآخرين ليمروا عليك أفكارهم الغريبة " . (الرسالة ٣٦)

إذا نظرنا للأمر من هذه الزاوية ، سنجد أن الموقف الشعبي ينطوي - بالتأكيد - على جاذبية لمن يحب دالاس لأنه يقدم هوية يمكن توظيفها بقوة ضد شفرات أيديولوجيا الثقافة

الجماهيرية . لماذا ، إذن ، لا نستطيع تقصى آثار بسيطة لهذا الموقف فى الرسائل التى كتبها
المعجبين ؟

يكن أحد التفسيرات فى الاختلاف فى طريقة عمل كلتا الأيديولوجيتان ، فالأيديولوجيا
الشعبوية تستمد جاذبيتها من طابعها المباشر فى المخاطبة . من قدرتها على توليد اليقين
الفورى وضمانه . وتتميز خطاباتها بأنها لا فكرية ولا تتضمن ، أساساً ، أى شىء أكثر من
شعارات قصيرة من قبيل " لا معيار للذوق " . ولهذا السبب تعمل الأيديولوجيا الشعبوية عند
المستوى التطبيقي ، بالدرجة الأساس ، فهى تقوم على أفكار معقولة يفترض وجودها بصورة
" عفوية " ولا واعية - إلى حد ما - فى حياة الناس اليومية . أما أيديولوجيا الثقافة الجماهيرية
فهى - من ناحية أخرى - ذات طابع نظرى غالباً ، فخطاباتها فيها درجة عالية من الاتساق
والعقلانية ، وتتخذ شكل النظريات الموسعة ، إلى حد ما . ولهذا السبب تعد أيديولوجيا الثقافة
الجماهيرية أيديولوجيا فكرية لأنها تحاول كسب جمهورها بإقناعهم بأن " الثقافة الجماهيرية
رديئة " .

من الممكن أن يفسر ذلك أسباب طغيان حضور أيديولوجيا الثقافة الجماهيرية - أكثر من
الأيديولوجيا الشعبوية - على الرسائل . فعند المستوى النظرى ، تعد الأيديولوجيا الشعبوية
أيديولوجيا تابعة [ثانوية] لأنها لا تملك سوى كلمات وإرشادات أقل " عقلانية " للدفاع عن
موقفها وشرعيتها ؛ ذلك الموقف الذى يؤكد : " لا معيار للذوق " . وثمة الكثير من الحجج المتاحة
الآن بصدد الموقف الشعبوي القائل أن " الثقافة الجماهيرية رديئة " لتفسير أسباب نجاح الثقافة
الجماهيرية فى ضمان أن كل فئة الرسائل - (الكارهاة ، المحبات الساخرات ، المحبات
الحقيقية) للدلاس - كانت تعنى معاييرها وأحكامها وأسباب كونها تنحى الموقف الشعبوي
جانها .

الثقافة الشعبية والشعبوية وأيديولوجيا الثقافة الجماهيرية

ليست سلطة أيديولوجيا الثقافة الجماهيرية مطلقة بكل تأكيد ، بل إن طابعها " النظرى "
الواضح ، وأسلوبها الخطابى هو الذى يكشف عن حدود هذه السلطة . واقتصر تأثيرها على آراء
النساء ووعيهن العقلانى ، أى على الخطابات التى تستعملها النساء عند الحديث عن الثقافة .
لكن هذا لا يعنى بالضرورة أن هذه الآراء والأحكام العقلانية تحدد ممارساتهن الثقافية . بل ربما
يكون الحال هو أن هيمنة الخطابات المعيارية لأيديولوجيا الثقافة الجماهيرية - كما يُعبّر عنه فى
كافة أنواع المؤسسات الاجتماعية مثل التربية والنقد الثقافى - تتمتع فى الحقيقة بتأثير إنتاجى
مضاد على التفضيلات الثقافية التطبيقية . ولهذا ، وانطلاقاً من الاعتداد بالذات لا الجهل أو
النقص العرفى ، يرفض إخضاع ذواتهن لتوصيفات أيديولوجيا الثقافة الجماهيرية أو السماح بأن
تكون تفضيلاتهن محددة بها . وهكذا ، يقدم الموقف الشعبوي تسويغاً مباشراً لمثل هذا الرفض لأنه
يرفض بالبرة أى فرق أبوى [ذكورى] بين " الجيد " و " الرديء " ، كما يطرد أى شعور
بالذنب أو الخجل من ذوق معين . ولهذا تجد أن ثمة دياكتيكاً ساخر بين الهيمنة الفكرية التى
تمارسها أيديولوجيا الثقافة الجماهيرية والجذب التطبيقي " التلقائى " الذى تمارسه الأيديولوجيا
الشعبوية . وكلما كانت معايير أيديولوجيا الثقافة الجماهيرية أشد صرامة ، زادت احتمالات
الشعور بتعسفها ، وزادت جاذبية الموقف الشعبوي . ويحتمل هذا الموقف أن يسعى الفرد وراء
تفضيلاته والاستمتاع بذوقه ، على العكس من مثاليات أيديولوجيا الثقافة الجماهيرية .

وقد تفهمت صناعة الثقافة التجارية هذا الأمر أيضاً ؛ فهى توظف الأيديولوجيا الشعبوية
لتحقيق أهدافها الخاصة من خلال تعزيز الانتقائية الثقافية التى تنطوى عليها ، والترويج للفكرة
القائلة بعدم وجود معيار للذوق ، ويكون ذلك على نحو ينفى إمكان وجود أحكام جمالية
موضوعية . كما تبني منتجاتها من خلال ترويج فكرة أن لكل فرد الحق بذوقه ، وله حرية
الاستمتاع بالطريقة التى تحلو له .

إلا أن الأيديولوجيا الشعبية لا تكون قابلة للتطبيق على أهداف صناعة الثقافة التجارية واهتماماتها وحسب ، بل ترتبط مع ما أطلق عليه بورديو اسم " الجمالية " الشعبية ... أى الجمالية التى هى نقيض النزعة الجمالية البرجوازية التى يتم فيها الحكم على موضوع فنى انطلاقاً من معايير شكلية ومعصمة للغاية ، تخلو تماماً من أية عواطف أو متع ذاتية . ومن ناحية أخرى ، لا تنطوى " الجمالية " الشعبية على أحكام راسخة بخصوص نوعية المنتجات الثقافية . بل تتميز هذه الجمالية بطابعها التعددى pluralist والاشتراطى conditional لأنها تعتمد مقدمة منطقية تقول إن دلالة الموضوع الثقافى تختلف من شخص لآخر ومن موقف لآخر ، إنها تعتمد على تأكيد استمرارية الأشكال الثقافية والحياة اليومية ، ورغبة بالمشاركة راسخة الجذور ، والالتحام العاطفى . وهذا يعنى ، بعبارة أخرى ، أن ما يهم الجمالية الشعبية هو الاعتراف بالمتعة ، وأن المتعة مسألة شخصية . وطبقاً لما ذكره بورديو تكون الجمالية الشعبية مركزة فى الحس المشترك بشدة ، وكذلك فى الطريقة التى يتمكن بها عامة الناس من مقارنة الأشكال الثقافية للحياة اليومية .

ومع ذلك تُعد المتعة هى المقولة category التى يتم تجاهلها فى أيديولوجيا الثقافة الجماهيرية ، فقد بدا أنها غير موجودة فى خطابات الأخيرة ، لذا تخلق ، بدلاً من ذلك ، فئات أخلاقية-مركزية من قبيل الشعور بالمسؤولية أو المسافة الجمالية أو النقاء الجمالى على نحو يجعل من المتعة معياراً لا صلة له بالموضوع أو غير مشروع . وبهذه الطريقة تضع أيديولوجيا الثقافة الجماهيرية نفسها خارج إطار الجمالية الشعبية الذى من خلاله تتخذ الممارسات الثقافية الشعبية شكلها ضمن روتين الحياة اليومية . وهكذا فإنها تبقى مأسورة - حقيقة ومجازاً - فى أبراج " النظرية " العاجية .

الهوامش:

(١) أرجو الانتباه إلى أن الكلمات المحصورين بين قوسين مربعين [] هى من إضافة المترجمة ، أما الكلمات المحصورة بين قوسين هلالين () فهي موجودة فى النص الأصل (المترجمة) .

(٢) مثلما أشار تيرى إيجلتون Terry Eagleton " المهم هو أن نلاحظ بأن البنية المعرفية cognitive structure للخطاب الأيديولوجى تكون خاضعة لبنيته العاطفية [الانفعالية] emotive structure - أى أن المهم هو أن مثل هذه الإدراكات المعرفية cognitions أو سوء الإدراك المعرفى miscognitions للخطاب تتم صياغتها ، عموماً ، بحسب متطلبات القصدية " intentionality العاطفية التى يجمدها الخطاب .

(٣) بايلا : إحدى شخصيات المسلسل . (المترجمة)

(٤) الاختتال : يبدو أن الكاتبة تلعب هنا على كلمة prance " التى تعنى : يرقص مختلاً ، لذا فهى تتدعج كلمة Pranella لتحاكى كلمة Pamela . إلا أن الترجمة تعجز عن نقل ما قامت به الكاتبة لذا فقد اقتضى التنويه (المترجمة) .

(٥) شخصية فى المسلسل.

(٦) شخصية فى المسلسل.

(٧) شخصية فى المسلسل.

(٨) شخصية فى المسلسل.

(٩) شخصية فى المسلسل.

(١٠) دولى بارتون ممثلة ومطربة ، تعد من أفضل مؤدى الموسيقى الريفية country music التى انطلقت ، فى القرن العشرين ، بين الريفيين فى المدن الريفية من الجنوب والغرب الأمريكيين . وكانت دولى قد ألقت وسجلت أغنية I Will Always Love You التى غنتها عام ١٩٩٢ المطربة الأمريكية الشهيرة " وتنى هوستن " Whitney Houston فى فيلم " الحارس الشخصى " bodyguard (المترجمة) .

(١١) شخصية فى المسلسل.

(١٢) شخصية فى المسلسل.

وكالة عطية، لسان الورق
سيد إسماعيل ضيف الله

المهمشون ، روايا
أصجد ريان



”وكالة عطية“ لسان الورق

سيد إسماعيل ضيف الله

لا يخفى أن تماهى النقد الحدائى فى الغرب على الفن الشعبى والجماعى كان من نتائجه إنتاج نظريات نقدية تعنى فحسب بما يطلق عليه الفن الراقى ، فكان لكل ناقد حدائى قريته من السبدعين الحدائيين ، وفى ظل الحدائى العربية كانت الممارسة النقدية تنهج النوج نفسه ، لكن ”الفن الشعبى“ على تنوع طبقاته وأشكاله ينتقل من المسكن الأنثروبولوجى أو الفولكلورى ليسكن الرواية باعتبارها النوع الأدبى الأكثر تمثيلا للحدائى .

ومن ثم كان هذا ”لسان الورق“ مناسبا لأنقل من خلاله دلالتين فى آن ، الدلالة الأولى تتعلق بالعلاقة بين كتابة خيرى شلبى ومؤسسة النقد ، إذ تتسم ”مؤسسة النقد“ بالانتقائية فى تعاملها مع النصوص ، وهذا أمر طبيعى ، فالناقد من حقه أن يحتفى بالتصوص التى يستطيع أن يتفاعل معها بأدواته النقدية التى يمتلكها. على أن من الطبيعى كذلك أن ما تتسم به ”مؤسسة النقد“ من تعدد فى المذاهب الفكرية والمدارس النقدية يسمح فى المحصلة النهائية بالقول إن المنظار النقدى - وإن كان انتقائيا - لم يغفل عن كتابة جديرة بالفحص . لكن يبدو أن علاقة كتابة خيرى شلبى بمؤسسة النقد علاقة مركبة تتوزع مسئولية عدم الاهتمام اللائق على كليهما (مؤسسة النقد وكتابة خيرى شلبى). ويفسر جابر عصفور تلك العلاقة المركبة بقوله : ”وأتصور أن سبب ذلك يرجع إلى أن المركز النقدى نفسه ينطوى على البعد الذى تنقسه هذه الكتابة ، فهو مركز يتعشق علته التى ينبئ عليها كما يتعشق نرجس صورته ، ولا يفارق نوعا من أحادية الرؤية ، ولا يجد مراحه إلا فى الكتابة التى تستجيب فى طواعية ويسر إلى التصنيفات الجاهزة والأنساق القبلية ، وكتابة خيرى شلبى تقع خارج التصنيفات الجاهزة وتتأبى على عدسة البعد الواحد إلخ“^(١). تلك هى الدلالة الأولى التى أردتها من ذلك العنوان فكتابة خيرى شلبى تكاد تغيظ الناقد فتخرج له لسانها مع كل صفحة يقلبها فلا هو يكف عن قلب الصفحات ولا هى تكف عن إخراج لسانها ، لا سيما فى ”وكالة عطية“ . أما الدلالة الثانية التى أردتها من هذا العنوان ، ”لسان الورق“ فىى تتعلق بموقع رواية ”وكالة عطية“ على خريطة العلاقة بين الشفاهية oralty والكتابة literacy.

إن النظر إلى رواية ”وكالة عطية“ من منظور ”الشفاهية والكتابة“ ، لا نطرح هنا بوصفه حلا لمشكلة الرؤية الأحادية للمركز النقدى ، تلك الرؤية التى تتلبس المناهج النقدية الواقعة فى مجال تأثيرها ، وذلك لأن الشفاهية والكتابة ليست مدرسة نقدية أو منهجا نقديا مثل الشكلائية الروسية أو المنهج البنىوى اللغوى أو البنىوية التوليدية أو مناهج علم اجتماع الأدب.. إلخ. وبالتالى يعنى منظور ”الشفاهية والكتابة“ نفسه من الدخول فى حلبة صراع المناهج والمدارس النقدية لاحتلال المركز النقدى ، ليبقى حليفا مساعدا للجميع على اعتبار أن ”الوعى بالعلاقة بين الشفاهية والكتابة يمكن أن يؤثر فيما تم إنجازه فى تلك المدارس النقدية ، وربما يسهم فى الوصول لأطروحات جديدة“^(٢).

ونود فى هذا الصدد أن نتجاوز الخلاف حول تفسير نشأة الرواية العربية، هل هى نتيجة للتأثر بالغرب أم هى نتيجة لتطور التراث السردى العربى (بشقيه الشفاهى والمكتوب) ؛ وذلك لأن (منظور الشفاهية والكتابة) يطرح علينا أسئلة أخرى تتعلق باستمرار الشفاهى فى المكتوب ليس فى فن القامة أو فى حديث عيسى بن هشام أو أحاديث طه حسين فى : ”العديون فى الأرض“ ، وإنما فى رواية ”وكالة عطية“ لخيرى شلبى بوصفها رواية تصدر فى نهاية القرن العشرين لروائى ينتمى لجيل الستينيات (الحساسية الجديدة فى كتابة الرواية حسب مصطلح صبرى حافظ) . لتتواتر الأسئلة : هل منطق التأليف الروائى كتابى أم شفاهى ؟ هل يمكن أن يكون استمرار الشفاهى فى المكتوب مجانيا ؟ هل أجابت مؤسسة الرواية العربية على سؤال ”الشفاهية

والكتابية" والنوع الروائي بتقديم عدد من المذاهب الروائية تبقى على تنوعها إجابات محتملة على سؤال واحد : ما الرواية ؟ إلى أى مدى يمكن أن تسمح الطبيعة النوعية للرواية بتطور مذهب الروائيين الحكائيين (يحيى الطاهر عبد الله ومحمد مستجاب وخيرى شلبي على سبيل المثال) ؟ إلى أى مدى ينعكس الفارق بين روائي "كُتَيْب" وروائي "حكاء" على عناصر التشكيل الروائي "اللغة الشخصية - الزمان - المكان - إلخ ؟

تلك كانت بعض الأسئلة التي تثيرها كتابة خيرى شلبي بصفة عامة وروايته "وكالة عطية" بصفة خاصة ، ومن المؤكد أن مداخلتنا هنا لا تهدف لتقديم إجابات عن تلك الأسئلة بقدر ما تهدف إلى إثارتها لتأخذ حيزها المناسب فى المساهمات النقدية ذات الطابع التنظيرى المستند على قراءة لمجمل الأعمال الروائية وثيقة الصلة بهذا الطرح . وأقصى ما نستطيع قوله فى هذا الصدد هو أن الارتباط بين الرواية والمطبعة لم يكن ليقتصر على مرحلة النشأة ، وإنما امتد ليكون للمطبعة بوصفها من لواحق الكتابة دور رئيسى فى تمييز النوع الروائي عن سوابقه من أنواع الحكى بمزية أن منطق تأليفه هو منطق التأليف الكتابي . فالرواية وإن كانت - وفقاً لباختين - هى عبارة عن تنوع كلامي واجتماعي منظم فنياً^(١) ، فإن تأسيس جوليا كريستيفا لمفهوم أيديولوجيم الرواية بوصفه " وظيفة التداخل النصي المحددة على مستوى المجموع النصي الخارج روائي والتي تمتلك قيمتها فى المجموع النصي الروائي"^(٢) ، أوضح أن ثمة عملية انزياح للملفوظات من المستوى الخطابي (التواصل / الإخباري) إلى المستوى النصي (مستوى الإنتاجية) ، حيث لا يقبل أيديولوجيم الرواية "بأى خطاب آخر إلا إذا جعل منه خطابه هو"^(٣).

ومن ثم فإن عملية الانزياح التي تمارسها الكتابة الروائية على التعبير الحي اليومي ومفردات الثقافة الشعبية إنما هى عملية مطلقة من وعي نقدي بدرجة أو أخرى تجاه الوعي الذى أنتج هذا التعبير الحي أو ذاك ، والكتابة بوعياها النقدي هذا تجاه التعبير الحي إنما تسمى إلى أن تحقق إبداعيتها بتحقيق أمرين متعارضين فى آن ، أولهما : أن تستدمي التعبير الحي اليومي باعتباره شرط تمييزها^(٤) ، وآخرهما نقده باعتبار ذلك شرط حداثيتها . ونحاول هنا أن نتبين الكيفية التي حققت بها "وكالة عطية" هذين الأمرين .

- الأغنية الشعبية بوصفها استهلالاً روائياً :

يجدو أن من آثار الحداثة على الآداب أن جعلت من الاستهلال مفهوماً يحمل تصورات الحداثة وآفاقها ليختلف بحمله تلك التصورات عما كان عليه الحال فى النقد القديم مع البدايات أو المطالع أو المفتتح . وإن كان هذا الاختلاف لا يطول المهمة التي هو منوط بها ، إذ يبقى الاستهلال فى كلا الحالين محافظاً على مهمته الرئيسية وهى " ما من شئ يحدث فيما بعد فى النص إلا وله نواة من الاستهلال "^(٥) . وللاستهلال فى "وكالة عطية" خصوصيته ، من حيث إنه ليس من صنع الروائي ، ومع ذلك اختاره الروائي - غالباً بعد أن أكمل بناء روايته - ليكون بوابة لروايته وبناءً مستقلاً عنها فى آن . فتغدو علاقة الاستهلال "الأغنية الشعبية " بعالم الرواية هى علاقة اتصال خفى ووثيق فى آن . على اعتبار أن الأغنية محملة بعمق ميثولوجي للشعب على نحو مكثف بشدة فتكون مهمة الرواية بمثابة بسط الأغنية بملء الفراغات بين عوالمها المتناثرة والتي لا جامع بينها فى الأغنية سنوى عبث الأطفال بالألفاظ :

يا قمرنا يا هادى
يا لابس بغدادي
شيل حماك وارقمها
خلى الدم يفرقمها
.....

حيث تتداخل بعد ذلك عوامل: "خلى أمى تطلع تغسل" "المنديل ملين حنه"، "يا حداية ما تاحديش حناتي"، "الدكة يا محلاها.. شيخ العرب جواها" و "دار أمى كبيرة كبيرة.. فيها عسكر كثيرة".

ويصعب الوصول لتفسير محدد لما يمكن أن يربط بين "القم- الحنا- الحدأة- شيخ العرب- العسكر فى دار الأم"، ليبقى المجال مفتوحا لتأويلات متعددة لتلك الرموز ذات الطابع الأسطوري. غير أن ما يمكن تلمسه فى الرواية أن ثمة أسطورة روائية تنسج من تلك الرموز وإن اتخذت شكلا معاصرا.

إن الأغنية الشعبية فى هذا الاستهلال لم تؤد وظيفتها الاستهلالية بشكل تقليدى يريح ذهن القارئ على النحو الشائع فى كثير من الروايات التى تعمل فى استهلالها على تقديم لمحات عن الشخصية الرئيسة والحدث وزمانه ومكانه فى فقراتها الأولى، وإنما ما فعلته الأغنية الشعبية فى هذا الاستهلال لدى القارئ هو تحديدا الدهشة الناتجة عن قراءته لهذا المنطوق، وهى دهشة كفيفة بإشارة ذهنه للبحث عن العلاقة بين هذا الاستهلال وهذه الرواية. وذلك من منطلق أن الصلة بين الاستهلال والرواية تختلف عن تلك الصلة التى كانت بين الاستهلال والحكاية الشعبية، فإذا كان مقبولا وشائعا أن يكون الاستهلال فى الحكاية الشعبية عرفا تقليديا^(١) يفرضه سياق القص الشفاهى فتغدو وظيفة الاستهلال اجتماعية أكثر منها بنائية، فإن وظيفة الاستهلال فى الرواية ترتبط فى ذهن القارئ بضرورة وجود علاقة بنوية بين الرواية واستهلالها.

وتسحب "وكالة عطية" بعد ذلك هذا القارئ فى حال اندهاشه من الاستهلال الملغز "الأغنية الشعبية" إلى الاستهلال المألوف فى عرف الرواية الواقعية حيث التعريف بالشخصية فى زمانيتها، ويأتى هذا التعريف على لسان الراوى المشارك فى الأحداث:

"ما كنت أحسب أن الحال يمكن أن يتحدر بهى إلى حد قبول السكنى فى وكالة عطية. بل ما كنت أتصور أننى قد صرت صعلوكا حقيقيا ومن زمرة الصياع القرابين، إلى حد أن أعرف مكانا فى مدينة دمنهور اسمه وكالة عطية... المفروض أننى طالب بمعهد المعلمين العام، أقصد كنت كذلك قبل ما يزيد على عامين.. إلا أننى رزنت بمرس... لم يعجبه أن أبناء الفلاحين المعدمين القادمين من القرى والعزب أشبه بالجرايع الحفاة يمكن أن يتفوقوا على أبناء المدارس الأصلاء من أبناء الذوات"^(الرواية ص ٩).

فى هاتين الفقرتين اللتين يستهل بهما خیرى شلبى روايته نتعرف على العناصر الرئيسة فى الرواية وكأنها بذور يفرسها لتنمو عبر الفصول اللاحقة، إذ نحن بصدد:

- المكان : وكالة عطية / المكان- الصدمة.
- البطل / الراوى المشارك. (التعلم).
- زمان الرواية : الماضى الطبقي- الاستعماري الممتد فى الحاضر الثورى (العسكرى).
- الشخصيات : "الصياع"- سكان الوكالة.
- الحدث : "التحدر" من عالم "المعلمين ذوى الأصول الريفية" إلى عالم "الصياع ذوى الأصول الريفية أيضا" فى ظل الظروف الاجتماعى لزمان الرواية.

غير أن الملاحظ أن لهذه العناصر نصيبا فى عناوين الفصول، والتى يصل عددها إلى الخمسين عنوانا، إلا عنصر البطل (الراوى المشارك) ليس له حضور فى تلك العناوين. وكأنه اختار أن يكون حضوره حضور الراوى الشاهد أو حضور المروى عليه حكايات تسع شخصيات جعل منها عناوين لتسعة فصول. ليس من بينها سوى شخصية واحدة تنتمى لعالم مدينة دمنهور هى (بدريه) أما الشخصيات الثمانية الباقية فتتنمى لعالم الوكالة وهى: (شوايفى)- قطيطة- دميانة والقرند- الداية والحاووتى- زينهم المعترس- عفريت أم وداد- سندس والهريسة- وبيدة أنثج من وبيدة - بديح- وفكيهة)، مثلما اختار أن يكون بمثابة عين كاميرا ترصد تفاصيل المكان فى عالم الوكالة حينما وفى عالم مدينة دمنهور حينما آخر فجعل من سبعة فصول عناوين لأسماء أماكن تتوزع

خمسة منها على عالم الوكالة هي (الوسعاية- البوابة- حجرة بمصطبة- أسواق .. أسواق- وفيها مقبرة) والعنوانان الآخران يختصان بعالم مدينة دمنهور وهما (حارة بنت عمى- شارع الإخوان). ويهيمن عنصر الحدث على النسبة الباقية من العناوين (٣٤عنوانا) ليأخذ شكل تعبيرات شعبية حيناً مثل (البير وغطاه- البلايص- الليلة الكبيرة- مسك الختام) أو تعبيرات قرآنية درجت على الألسن (حبيل من مسد)، أو تعبيرات كلاسيكية مثل (رسول من جهنم- الجذوة والريح- الفاجعة- الحنين إلخ).

ما نود استخلاصه من تلك الملاحظة الإحصائية هو أن بطولة الراوى بوصفه "أنا السارد" لأحداث تحيل كثيراً إلى منطقة السيرة الذاتية إنما هي في الحقيقة تكشف عن وقوع الراوى في غواية أبطال آخرين يمتلكون عالماً أسطوريا يقف الراوى على حافته في حالة من التردد بين التوقع على الذات المطرودة من مجتمع (الأفندية) والتواصل مع عالم الوكالة وفق شروطه الخاصة. وحيناً آخر يقف الراوى وقد قرر الاندماج في عالم الوكالة لكنه يكتشف أنه عاجز عن تحقيق ذلك الاندماج؛ ليكون السجن، بوصفه المكان الذى يشهد رسمياً على تحول الراوى من بطولة "الحكى عن .." إلى قبول شروط الاندماج في عالم "المحكى عنهم"، هو "مسك الختام".

ويمكن أن نرى فى علاقات الراوى الجنسية مؤشراً على الحالات التى مر بها الراوى فى علاقته بعالم الوكالة (الشعبى العشوائى)؛ فالراوى بعد طرده من معهد المعلمين وتشرده ولجؤه إلى السكن فى الوكالة نجده ينجح تماماً فى إقامة علاقة جنسية كاملة مع (بدرية) ليحقق لنفسه لذة ذات مصدرين أولهما الجنس وآخرهما الإحساس بنجاحه فى الانتقام من عجرفة أسرة الحاج مسعود، لكن شروط هذا النجاح متوفرة، فليس هناك ما يشوب فحولة الراوى. والأهم أن النجاح يتحقق مع بدرية مثيلة فى الانتماء للمجتمع المدني (دمنهور) فضلاً عن الانتماء العائلى، لكن يعجز الراوى عن تحقيق مثل هذا النجاح فى حالة سندس لدرجة أنها تبصق عليه، كما يعجز كذلك فى حالة ووداد التى تحاول أن تعيد إليه ثقته فى فحولته لكن الفشل فى الحاليتين (سندس ووداد) يتجاوز قدرته الجنسية إلى وضعيته فى علاقته بالعالم الذى تنتمى إليه كل من (سندس ووداد) وهو عالم الوكالة، إذ ما زال الراوى ضيفاً على هذا العالم يكتفى بـ "الفرجة"، وعندما ينتقل الراوى من وضعية الأفندى المتفرج على عالم الوكالة (الشعبى العشوائى) ويشاركهم فى عملياتهم ويهيلهم لتحصيل قوتهم ينجح فى ممارسة الجنس مع زوجة سيد الزناتى (ستات)، ومن المهم هنا ملاحظة السياق الذى ينجح فيه الراوى فى استكمال العملية الجنسية مع (ستات)؛ ففضلاً عن زمالته لها فى عمليات النصب والاحتيال، فقد جمعت بينهما شروط التواصل المتعارف عليها فى ثقافة الوكالة والتى أساسها (الفضفضة) فأفضى الراوى لـ (ستات) بقصته، وأفضت ستات له بتاريخها بما فيه اغتصاب زوج أمها لها وهى صغيرة حتى وصلت لسيد الزناتى. أما العامل الثالث الذى كشف عن القاسم المشترك بين الأفندى المطرود من مجتمع الأفندية (الراوى) وبين ابنة الوكالة اجتماعياً وثقافياً (ستات) فهو هجوم الشرطة الفاجئ على الوكالة بحثاً عن أحد أعضاء جماعة الإخوان المسلمين بصحبة زوجته- وهو الدور الذى لعبه كل من الراوى وستات. فقد نتج عن هذا الهجوم لجوء كل من الراوى وستات إلى القواسم المشتركة بينهما فأسرعت (ستات) بإظلام الغرفة للاختباء عن أعين الشرطة، ثم تلاصقت الأجساد بينما الشرطة تتوعد شوادق فى الخارج.

"الحكومة وصلت! ... ولهذا سأفعل هكذا ولن أفتح الباب حتى لو كسروه!! ثم رفعت جذعها الممتلئ، ومدت نراعها البضة نحو أعلى الحائط بجوار الباب، فغطت على زر النور فانطفأ، سقط فوقنا الظلام الدامس.... وزحفت بإليتها على الأرض فحاذتني.... فبهظنا سوية على الأرض متفديين..." (الرواية ص ٣٧١).

حدث هذا الاتحاد بين الجسدين- الكيانين والراوى فى دهشة لا يدرى إن كان سببه الخوف واليأس أم الرغبة الحارقة والتحام الجمرة بالريح.

بهذا يكون الراوى قد انتقل من وضعية المتفرج على العالم العجائبي للوكالة إلى وضعية المتلقى، ولهذا يتخذ مكانة جديدة فى مجتمعه الجديد، فنمتا يتحدر الحال بـ "سيد الزناتى" - نتيجة لعودته لدائه القديم "الأدب والفن" مما يعوقه عن الوصول لأفكار تصلح لعملية نصب بوصفها مصدر رزق لهم جميعاً- نجد الراوى يدخل عليهم محملاً بنفحات بديرية له من "الفطير المشلتت" فيحق له أن ينقل "مقر السهرة" من حجرة سيد زناتى إلى حجرته هو. ومع تغير طاقم الشرطة الذى يعرفه شوادفى، يفشل شوادفى فى أن يلعب دوره القديم، (الباب الكبير الذى يغلق على من فى الوكالة ليكونوا فى مأمن)، وهنا يدخل الراوى السجن لأول مرة بتهم مثل تلك التهم التى اعتاد سكان الوكالة دخول السجن بسببها (لعب القمار- الخمر- الدعارة)، وفى السجن يجد الراوى نفسه بعد صراخ لا جدوى منه منهوكا بالتعب والقهر واليأس، وهنا فقط يمتلك القدرة على الرؤية فى الظلام الدامس، وما يراه الراوى فى السطور الأخيرة من الرواية ليس إلا "الأغنية الشعبية" التى كانت الاستهلال الملغز للرواية، وهى "أغنية القمر"، فهذه الأغنية تغنى عندما يكون القمر مخنوقاً- فى حالة خسوف- بفرض حثه فى المعتقد الشعبى لدى الأطفال خاصة على إثارة الدنيا حين تبدأ فى الإظلام ولهذا يأتى ذكر الأم التى تغسل لأطفالها الثياب ويأتى ذكر الحناء كعلامة على الفرج المتوقف على ظهور القمر، ويأتى ذكر الحناء التى تسرق الفرج /الحناء- ويأتى ذكر السيد البدوى بوصفه مصدر حماية، ويأتى أخيراً ذكر العسكر بوصفهم مصدر الخوف والمعيت بدار الأم حيث (الشح- الزح- الرن-).

يخلص الراوى الأفندى المطرود من مجتمع الأفندية بعد ثورة يوليو و"المتحدر" إلى مجتمع وكالة عطية (الشعبى العشوائى) إلى أنه استطاع أن يرى القمر مخنوقاً، مثلما رآه الأطفال فى أغنياتهم الشعبية:

"وفى الظلام الدامس رأيت قمراً شاحباً مخنوقاً يتمرد على جحافل السحب ليلقى على الأرض نظرة: كانت بديرية تمضى أمامى فى خط مستقيم تتأبط قرطاساً من زهر البنفسج، فلا أرى سوى ظهر شبحها اللثف بالسواد يمشى نحو شاهد قبر بدا فى رمشة القمر كقالب من الرمال الأبيض فوق فيل خرافى يارك على الأرض". (الرواية ص-ص ٤١٨-٤١٩).

ونلاحظ فى هذه الفقرة أن الراوى يفسر بعد علامة النقطتين (:): رؤيته لهذا القمر المخنوق، إنه بديرية الوطن الذى أحبه فبادلته الحب حباً وعطاء، (غطاء الشتاء- الأموال التى يتقوت بها فى الوكالة- الفطير المشلتت)، بديرية التى ذاق حلاوتها بينما نفر الآخرون منها لعب خلقى (الشقاء الغليظة)، بديرية التى اغتصبها صاحب البيت السكير العقيم وهى طفلة ثم أجبرها أهلها على التنازل لها عن البيت تعويضاً لها عن شرفها ثم سكنوا جميعاً فى البيت، كان شرفها ثمن صعودهم الاجتماعى، وهى أيضاً بديرية التى أحببت الراوى وتمنته لكنه طرد إلى وكالة عطية، ثم تزوجت من عجوز عقيم كان من ضباط الجيش فى ١٩٤٨ الذين نمت فى صدورهم الثورة ثم ظهر فيما بعد أنه من الجهاز السرى للإخوان المسلمين فيشنق بعد انقلاب الثورة على الجميع، بديرية التى يراها الراوى الآن تحمل زهر البنفسج الحزين وهى ملتفة بالسواد متجهة إلى شاهد قبر هى القمر المخنوق.

الأسطورة فى الرواية

فى الرواية الحدائية منحيان للتعامل مع الأسطورة أحدهما منحى الروائيين بناة الأساطير وهم عاشقو النسق، والآخر منحى الروائيين هدامى الأساطير الانشاققيين عاشقو الفوضى^(١٠).

يطرح بول ديكسون هذا التصنيف اعتماداً على التمييز بين الآداب التى أنتجتها العقلية الشفاهية والآداب التى أنتجتها العقلية الكتابية على أساس ثنائية (اليقين والشك)، فالعقلية الشفاهية عقلية اليقين والثابت والأبدى (الأسطورية) أما العقلية الكتابية فهى عقلية الشك والمتغير والزمنى (الحدائى). والحقيقة أن تصنيف ديكسون هذا على ما فيه من جاذبية إلا أنها جاذبية السهل إلى التعميم المنطلق من التوجه البنيوي نحو اختزال التعدد فى ثنائيات ضدية تفسر شيئاً وترك أشياء. إذ يتغافل هذا التصنيف عما للعقلية الشفاهية من أنواع وكذلك العقلية الكتابية،

فهناك العقلية الشفاهية الأولية أو الخالصة وهي مقطوعة الصلة بالكتابة وهي شفاهية المجتمعات القديمة والتي لم يبق منها إلا بقايا متناثرة في بعض المجتمعات التي ما تزال على قدر من البدائية. وهناك الشفاهية التي تتعايش مع الكتابة والتي منها شفاهية الأميين في مجتمعاتنا ومنها كذلك الشفاهية التي تسكن النصوص المكتوبة. وأخيراً هناك شفاهية الإعلام المسموع والمرئي^(١١). ونعتقد أن هذه الأنواع من الشفاهيات يصعب اختزالها تحت مفهوم "العقلية الشفاهية"، كما يصعب قصر مفهوم العقلية الكتابية على الكتابة الحديثة. وإذا كان مثل هذا القصر وذاك الاختزال جائزين في بعض الثقافات على سبيل التجاوز فإنهما غير جائزين في الثقافة العربية بشتى السبل. إذ يتعايش في الثقافة العربية الفكر الأسطوري والحداثي في حالة من التجاور. ومن ثم تحضر الأسطورة في الرواية العربية الحديثة حضوراً مكثفاً. وينطبق هذا على "وكالة عطية" إلى حد بعيد حيث يقوم الراوي بأسطورة الشخصيات والزمان والمكان وهو في هذا لا يحتاج لتصنع حيل بلاغية لتضفى على عالمه الروائي طابعاً أسطورياً وإنما الطابع الأسطوري (لوكالة عطية-بناسها وزمكاتها) يفرض نفسه على الراوي. فلا تغدو عملية الأسطورة إلا محاولة تقريبية للحاق بواقع وكالة عطية، فينتهز الراوي أثناء أدائه عملية الأسطورة هذه الفرصة ليعبر عن اندهاشه حيناً والتشكك حيناً آخر.

إن الولج إلى عالم الأسطورة ينبغى أن يتم بحيلة أسطورية. هكذا دخل الراوي عالم "وكالة عطية" بغواية "المواويل"، التي سمعها من بائع الفجل "محروس" أحد سكان الوكالة. "أنت تحب المواويل طبعاً! تعال اسمعك حتى تشبع" (الرواية ص ١٣). وبهذا يبدأ الراوي في اللحاق بالمكان الأسطوري بتجذيره في التاريخ، فبمجرد دخوله مدينة منمنهور القديمة في طريقه للوكالة يستدعي ما كان قد سمعه من مدرس التاريخ عن أن هذه المدينة هي هديم المدينة الفرعونية القديمة "التي كانت تسمى" مدن حور "أي مدينة الإله حور"، ابن إيزيس وأوزيريس الذي كان من المفروض أن يثار لأبيه من عمه "ست" إله الشر (الرواية ص ١٣-١٤). ثم يستدعي من الذاكرة الصورة السمعية لوكالة عطية التي اختزنها من أحاديث أهالي قريته والقرى المجاورة حتى استوت وكالة عطية في ذهنه وجوداً أسطورياً يموقه ويدفعه في آن إلى مقارنة وكالة عطية في الواقع "إن الأسطورة التي كان من المفروض أنها تمنعني عن الوكالة وتكرهنى فيها، هي نفسها التي تكرهنى عليها" (الرواية ص ١٦).

لقد استعد الراوي - وكذلك القارئ - بتلك الصورة السمعية عن الوكالة /الأسطورة لاستقبال التاريخ الشفاهي oral history الذي يتناقله سكان الوكالة عن المكان وسكانه الراحين والحاليين، فمحروس بائع الفجل ودليل الراوي إلى الوكالة يروي له تاريخ الكرخانة-المكان المجاور للوكالة -الذي سمعه من "عطية" الرجل المعجوز صاحب الوكالة، وهو في روايته لهذا التاريخ مضطر لأن يبدي تعجبه مما يرويه ليخفف من حالة الاندهاش التي يتوقع أن ترتسم على وجه الراوي بسبقه إليه، دون أن يؤدي به هذا إلى الشك فيما يعتقد عن تاريخ المكان المتوارث.

"أما هذه فإنها- عدم المؤاخذه- الكرخانة - ! تصور أن هذه كانت استراحة الملك ؟ هل تصدق ؟ صاحب الوكالة المعجوز يصحو على تلك الأيام حيث كانت للملك فؤاد أملاك هنا ! هي أملاك نسيبه شقيق زوجته التي اسمها شكار هانم ! هل الملك فؤاد كان له زوجة اسمها شكار هانم ؟ ألم يقولوا لكم هذا في المدرسة ؟... أه تذكرت ! شقيق زوجة الملك فؤاد هذا كان اسمه : محي الدين شرف الدين سيف الدين حاجة كهذه ! إلخ " (الرواية ص ١٧).

إن استباق محروس للراوي في التعجب من الروي ومحاصرته للراوي مكن محروس من الانتقال من مستوى التعجب من الروي إلى التعجب من جهل الروي عليه /التعلم بهذا التاريخ، وقد كان ذلك لمحروس بسبب أن ما يرويه إنما يرويه عن اعتقاد راسخ، وإنه إذا ما لمح علامة استنكار على وجه الروي عليه هنا (الراوي) فإنه يتشبث بصحة معتقده بأن يحيله إلى الصدر المنقول عنه هذا التاريخ وهو "عطية" صاحب الوكالة "الذي يظهر هنا وكأنه شاهد عيان لا يجزو أحد على التشكك فيما يرويه. وقد دفع هذا النهج الذي سلكه محروس مع الروي عليه (الراوي) في رواية تاريخ المكان الشفاهي إلى أن لا يتوجه الروي عليه (الراوي) بتشككه إلى كل ما سبق ولا

إلى أن صهر الملك فؤاد ضرب الملك بالرصاص في رقبته "فخرمها قلعح به الحكماء وسدوا الخرم بجلبية من الفضة كانت تصفر إذا ضحك أو زعق ! والملك فؤاد أمر بتسفير نسيبه إلى مستشفى المجانين في بلاد بره ! " (الرواية ص ١٧)

وإنما يقتصر رد فعل السروى عليه (الراوى) على التعجب من عدم قتل الملك لنسيبه بعد قتلته، وهو تعجب يشاركه فيه محروس ومن ثم لا يعوقه عن الاستمرار في الحكى .

من المؤكد أن توارث تاريخ شفاهى لمكان يضفى على المكان صفة الثبات والخلود ويجعله مقارما للتغير والفناء ؛ فيصبح المكان ليس مجرد فضاء جغرافى وإنما مخلوق صنعه الزمان فاتحدا فى الذاكرة لتقاوم الذات الآتى التشظى بالفناء فى الأبدى السرمدى . فرغم أن هذا الزمكان الأسطورى ليس إلا التصورات الذهنية منبئة الصلة عن الحقيقة العلمية للزمان والمكان ، ورغم أن هذه التصورات الذهنية لا توقف نزيف العمر بل هى تأكل العمر إلا أن الذات لا تستطيع العيش خارج تصوراتها الذهنية . فالحانوتى يعيش الحديث عن الوكالة :

"يوه يا سيدنا لفدى ! هذه الوكالة أكلت عمرى ! كرهتها ألف مرة ! لكننى لم أسلها أبدا ! .. هذه المخروبة بنت المخروبة تسلبنى عقلى ! معمول لى فيها عمل ! ! وكل من يسكنها لأكثر من شهر توقعه فى هواها فلا يسلوها حتى لو أسكنوه فى قصر المنتزه ! ! فيها ناس يسكنون منذ أربعين سنة ! لا يخرج الساكن منها إلا مطرودا أو ميتا ! ! تسألنى ماذا فيها يجعلها هكذا ؟ أقول لك لا أعرف ! يمكن أن تكون مثل صندوق الدنيا ! " (الرواية ص ١٠٧) .

والحقيقة أن ثمة سببا آخر يجعل للوكالة هذه الغواية ، وهو سبب وثيق الصلة بالواقع إلا أنه يدعم الروابط بين الذات وهذا الزمكان الأسطورى ، فيغدو الواقعى الحدائى بما ينطوى عليه من عوامل طرد للذوات التى لم تؤهل للعيش فى مجتمعه الدنى ، يغدو هذا الواقعى الحدائى مدعما لغواية الزمكان الأسطورى بطريق غير مباشر . فإحساس الذات الهمّسة باحتقارها فى المجتمع المدنى اجتماعيا وثقافيا يدفعها للالتفاف حول زمكان تشعر فيه باتساق بين وضعها الاجتماعى وتصوراتها الذهنية عن العالم ، وبهذا يحقق المحتقرون فى المجتمع الدنى /الحدائى قدرا عاليا من الاعتزاز بالذات فى ذلك الزمكان الأسطورى . فأساس العلاقة بين سكان الوكالة هو المساواة إذ ليس من حق أحد أن يحتقر أحدا ، فالجميع فى الهم سواء ، والجميع يعيشون فى هذا الزمكان بلا أقنعة ، كما يوضح لنا الحانوتى :

" إن الواحد فيها (الوكالة) يستطيع أن يفعل كل مشتهاه ! كل ما لا يستطيع فعله فى سكن غيرها ! فلا أحد فيها ينتقدك أو يتدخل فى شئونك أو له أى دعوى بك ! إن عرف أنك عدم المؤاخذه لص أو قتال قتلى أو قاطع طريق أو حتى معرّس فإنه لا يحتقرك ولا يخاف منك ولا يضايقك ! " (الرواية ص ١٠٧) .

وعلى هذا الأساس فإن أى محاولة احتقار أو إهانة من أحد لأحد داخل الوكالة حتى لو على سبيل المزاح يكون رد فعلها المبالغة فى إبراز الاعتزاز بالذات ، مثلما حدث بين شوادفى والداية (صبيحة البرشومى) حين هم زوجها الحانوتى أن يدخل بها ، فمزاحها شوادفى :

"إن خسع معك هذا المعجوز فنادنى أكن عند حسن ظنك ولو اقتضى الأمر أن أعصر عليك ليمونة ! !

شخرت المرأة :

— "فشرت ! والنبي أشرف. خليفة الله ما فى أنصف منى فى الدنيا اللى ارتوت بالنيل !".

(الرواية ص-ص ٢٩-٣٠).

والملاحظ فى النصوص السابقة المقتبسة من الرواية التى استشهدنا بها لتوضيح أن الوكالة تحضر بوصفها زمكانا أسطوريا ، الملاحظ هو كثرة علامة التعجب (!!) فيها حتى إنه يمكن القول إن علامة التعجب هنا تلعب دورا كتابيا حدثا تجاه الأسطورة يتناسب ومرحلة (الفرجة) التى مر بها فى علاقته بالوكالة ، وحين يتحول عن هذه العلاقة إلى الاندماج فى الزمكان الأسطوري تخفت تلك العلامة الكتابية ليتولى هو بنفسه التعبير عن نفسه بوصفه أسيرا لغواية هذا الزمكان لكونه من المهشين الجدد ، فلا يستطيع أن يهجر الوكالة بعد عمله مع "محمد أبو سن" فى محل الأفضة بما يؤهله للسكن فى مكان آخر ، فلا يخرج من الوكالة إلا إلى السجن.

وإذا كانت الوكالة زمكانا أسطوريا على هذا النحو ، فإن الأسطورة لا محالة تطول الشخصيات التى تسكنها ، فنجد فى هذا العالم العرافة والدرويش والقرداتية عشيقته القرد ، والوشامة ، وراوى السير الجوال ، وعشيقة الجن ، والشار. ونجد- قبل كل ذلك - بوابة هذا العالم "شوادفى" :

إذ يرسم الراوى صورة شوادفى على نحو أسطوري بدءا من صوته الذى يقره الراوى إلينا حينما ب"هزيم الردع" (الرواية ص ١٨) ، وحينما آخر ب"زئير الأسد" (الرواية ص ٣٨٤) ، و مرورا بملامح جسده : فاليد "كبيرة بأصابع كالشعابين" (الرواية ص ١٨) والفم حنك واسع مقشوخ (الرواية ص ٢٣) ، والنظرة "نظرة مخيفة من عينين واسعتين محمرتين بلا رموش ولا بياض" (الرواية ص ٢٤). ووصولاً إلى شخصيته ، التى تنافس بقوتها قوة شخصية الزعيم (جمال عبد الناصر) بشهادة أحد رماياه (الحانوتى) :

"الوكالة يا سيدنا لفندى دولة وحدها ! ! ملكها ورئيسها هو شوادفى ! هو جمال عبد الناصر يتاعها ! انتزعها من صاحبها عطية ومن وزارة الأوقاف كما انتزع عبد الناصر حكم البلاد من الملك فاروق إلا أنه كان أبرع من عبد الناصر لأنه أخذها بدون جيش أو ثورة مباركة ! بصراحة ربنا ياسيدنا لفندى هو أجدع من عبد الناصر فى حكم الوكالة ! ! ناب أزرق لا تعرف له ملة ! ! إنه تحفة نادرة يا سيدنا لفندى ! إنه مقعة لمن يفهمه ويحبه ! من يحبه هو الوحيد الذى يستطيع احتماله ليستمتع ببنوده وأطواره . " (الرواية ص ١٠٨).

يبدو شوادفى على هذا النحو كائنا أسطوريا لا يقاوم ، ومن ثم لا يجد الراوى مفرا من ملائحته ومهادنته ليتجنب شره الأسطوري (المقبرة لمن يناهضه) ، ولا يتشكك الراوى فى أسطورية شوادفى لحظة وإنما يكتفى بالإعجاب المعجون بالحذر والخوف ، حتى تتاح ليس فرصة التشكك فى أسطوريته بل فرصة زعزعته بتسريب الخوف إليه فيبادله أحداثه بأسطوريته ، وذلك حين خاف شوادفى من أن تجر رجله فى قضية عبد العزيز أفندى الإخوانى الذى كان يسكن فى الوكالة والمنشورة صورته فى الجريدة بعد أن تم القبض عليه .

"وجدتني أقول له فيما يشبه الأمر بلهجة واثقة :

- "افعل ما قلته لك ! وانس الموضوع تماما حتى يطلبوك للتحقيق ! وعموما فربنا معك ! لا تخف ! "

واكتشفت أنني نطقت : لا تخف ، هذه ، بلهجة من يقول : أنا معك أسانك وأنجيك من أى مأزق ، الأمر الذى جعل شوادفى يحملنى فى وجهى وقد خفقت الدماء تحت جلد وجهه الصدى ، فبدا على وشك الارتعاش ... " (الرواية ص-ص ١٣٠-١٣١).

وإذا كان الراوى قد تعامل مع شوادفى /الأسطورة بتسريب الخوف إليه ليزعزع أسطوره فإنه لم يستطع بصدد دميانة /الأسطورة، القرداتية التى رآها بعينه تضاجع القرد (الرواية ص-ص ١١٦-١١٥) ، والتى تدعك وجهها بمعنى الثور حتى لا يتكرمش ، والتى تأكل كبد الذئب وبيض النسر وأحليل الحصان، والتى طولها ثلاثة أمتار وعرضها عرض الباب، والتى حين تتخاطق تستطيع أن تهزم بلدا بحالها(الرواية ص-ص ١١٣-١١٤) ، دميانة الأسطورية هذه لم يستطع الراوى إزائها إلا أن يجذب أسطورتها إلى مخزونه القرائى مفتشا فى ثقافة الكتب التى يعرف حدودها، عن شبيه لها حتى يجد ضالته فى قصيدة أم خليل فى ديوان بيرم التونسي .(الرواية ص١٢٦).

لغة الوكالة .. رقصة التانجو بين الفرقاء

يبدو أن اللغة هى أكثر بؤر التوتر بين الشفاهية والكتابية سخونة ، ويبدو أنه ليس من اليسير إزالة الفوارق بين اللغة المحكية بتجلياتها المختلفة -التى منها اللغة المحكية اليومية الحياتية واللغة المحكية الأدبية- وبين اللغة الكتابية الأدبية تحيدا . وعلى الرغم من أن مسألة اللغة فى ضوء الشفاهية والكتابية ليست هى تماما قضية العامية والفصحى إلا أن من المؤكد أن قضية العامية والفصحى باعتبارها أحد أبعاد مسألة الشفاهية والكتابية تزيد درجة هذا التوتر.

ويزداد الأمر صعوبة حين نكون بصدد النوع الروائى ، على اعتبار أن الرواية حسب باختين تنوع كلامى وأحيانا لغوى^(١) . وفى "وكالة عطية" تجسد اللغة قضيتها الرئيسية - إن صح أن يكون للرواية قضية أساسية- وهى العلاقة بين المهمشين الجدد من الأفندية والمهمشين القدامى (التاريخيين) وهم الجماعة الشعبية . وهيمنة لغة أى من الطرفين هيمنة مطلقة ليس إلا أسهل الحلول لأعقد الإشكاليات. وقد نجت وكالة عطية من هذه الحلول الميسورة لتكايد من أجل أن ترقص لغة شوادفى ولغة الراوى رقصة التانجو الحميمية فى الجملة الواحدة . ولعل أكثر الأمثلة الدالة على ذلك هى وثيقة الزواج التى أملاها شوادفى على الراوى . فالوثيقة لها لغتها الفصيحة الكتابية والتى أصبحت لتواترها عبارات محفوظة عن ظهر قلب أشبه بالصيغ الشفاهية formula ، فقدت الوثيقة مسرعا يتصارع من أجل السيطرة عليه كل من شوادفى والراوى ، - والصراع التحام- لكن وضعية شوادفى الأسطورية فضلا عن أرض التصارع هى أرض الراوى / الأفندى وهى (الوثيقة) ، فإن أقل حضور للغة شوادفى فى الوثيقة يحسب له .

" أقر وأعترف أنا عبد الفضيل بيومى الطودى من بلدة الطود بحيرة ومقيم بوكالة عطية بآخر شبرا بمنهور القديمة وشغلتي حانوتي أى مغسل موتى- أننى قد تكحت أى تزوجت من صبيحة البرشومى حسنين وشغلتها داية أى مولدة ومقيمة هى الأخرى بوكالة عطية أيضا ، نكاحا على سنة الله ورسوله بالمهر الشرعى المسمى بيننا ومؤخر الصداق قدره خمسة جنيهاً أتعهده بدفعه على داير مليم فى حالة انفصالنا بالمعروف " (الرواية ص-ص ٢٨-٢٩) .

وعندما تنتقل رقصة التانجو اللغوية هذه إلى أرض شوادفى وزينهم العتريس وغيرهما من سكان الوكالة (اللغة الحياتية- الأمثال الشعبية- الحكايات الشعبية) فإن نتيجة الصراع /الالتحام تحسب للروائى الذى جعل المبدأ الرئيس فى تصميم رقصة التانجو هو أنه "كلما ازداد التحام الراوى بلغة الوكالة (الشفاهية) كان انتصاره فى إفساح المجال أمامها لتحضر محتفظة بأكبر قدر ممكن من شفاهيتها دون إلحاق الأذى بقواعد النحو العربى " ، فنجدته ينقل وصف وداد لسنندس وفق هذا المبدأ :

" هى لا تقع فى أى مشاكل ! هى تخرج كالشجرة من العجين ! هى كورية تعجبك ! ارمها فى البحر واتركها ! غطسها تجدها عائمة بعد مترين ! هى لبط ! لكنها طيبة وغلبانة وقلبها مثل البقعة البيضاء ! " . (الرواية ص٢٥٣)

والأمر نفسه في الحكاية الشعبية "الطير العجيب" التي يحكيها زينهم العتريس ليهدئ
البورى ويمتص غضبه .

"صلوا على النبي !! كان ياما كان في سالف العصر والأوان ولد شاطر مجدع قوى اسمه
كريم !! دا غير الشاطر حسن الذي تعرفونه في الحوادث أما حكايتنا فإنها حصلت في الحياة :
الشاطر كريم كان ولد فتوة ينزل في عركة يقشها ! ... إلخ " (الرواية ص-ص ٢٨٥-٢٩٢) ،

وكذلك الحكاية الشعبية التي يحكيها شوافي على الراوى معارضا بها القول الشائع "بلد
شهادات" .

"فى نجع مجاور لبلدتنا فى الصعيد الجوانى كان يوجد رجل غلبان يدعى أبو رزق حاله مثل
حالك مفلس على الدوام وبوزه فقر ونحس ولهذا أطلقوا عليه اسم أبو رزق ! ... إلخ " (الرواية
ص-ص ٣٣٧-٣٣٨) .

الهوامش:

- (١) أنجيلا ماكروبي : ما بعد الحداثة والثقافة الشعبية، ترجمة: منى سلام ، مراجعة محمد الجوهري ، ضمن
مجلة " الفن المعاصر " أكاديمية الفنون- العدد الأول ، القاهرة ، صيف ٢٠٠٠ .
- (٢) جابر عصفور : زمن الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٩ . ص ٣٧٩
- (٣) والتر أونسج : الشفاهية والكتابية، ترجمة: حسن البنا عز الدين ، عالم المعرفة ، العدد ١٨٢ ، الكويت
١٩٩٤ . ص ص ٤٧-٤٨ .
- (٤) ميخائيل باختين : الكلمة في الرواية ، ترجمة : يوسف حلاق ، وزارة الثقافة السورية ، دمشق ، ١٩٨٨ .
ص ١١ .
- (٥) جوليا كريستيفا : علم النص ، توفال ، المغرب ، ط١ ، ١٩٩١ . ص ٢٣ .
- (٦) المصدر السابق ص ٣٠ .
- (٧) يمنى السيد : الراوى ، الموقع ، الشكل .. بحث فى السرد الروائى . مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ،
ط١ ، ١٩٨٦ . ص ٥٠ .
- (٨) ياسين الناصر : الاستهلال .. فن البدايات فى النص الأدبى ، (س) كتابات نقدية ، (ع) ٧٥ ، الهيئة العامة
لتصور الثقافة ، القاهرة ، يونيو ١٩٩٨ ، ص ١٧ .
- (٩) المصدر السابق ، ص ١٣٢ .
- (١٠) بول .ب. ديكسون : الأسطورة والحداثة .. حول رواية : دون كازموور . ترجمة : خليل كلفت ، المجلس الأعلى
للثقافة ، المشروع القومى للترجمة ، (ع) ٣٥ ، القاهرة . ١٩٩٨ . ص ١٩ . يعرف برئيس سلوت Bernice Sloe
الأسطورة بأنها "صيغة سردية لتلك الرموز النموذجية- الأصلية بوجه خاص والتي تشكل معا رؤيا مراقبة عما
يعرف الإنسان ويعتقد " . نقلا عن ديكسون ص ٢٧ .
- (١١) بول زوملور : مدخل إلى الشعر الشفاهى ، ترجمة : وليد الخشاب " دار شرقيات ، القاهرة ١٩٩٩ ، ص ص
٣٢-٣٣ .
- (١٢) ميخائيل باختين : م. س. ص ١١ .

أحمد ريان

تسعى هذه الرواية شديدة الشبه بمقامة عصرية، لتوصيل رسالة حول علاقة الإنسان بالحياة، وبالكون، وبالواقع الاجتماعي الذي يحيط به. وتوثق لهذا الحراك الاجتماعي الذي عاشه البشر الذين مثلوا الانتقال من القرية إلى المدينة، أو الانسلاخ من المجتمع التقليدي والنزوح نحو المدينة: تحكي الرواية قصة شاب برئ ينشأ في منتصف القرن الماضي في إحدى قرى "دمنهو"، ويمتلئ قلبه بالأحلام العريضة، لكنه يصطدم بالواقع الذي يصيبه بالإحباط وينحرف، ويمثل هذا الوضع قدر مجموعة كبيرة من الشعبين البسطاء الذين يعيشون على هامش المجتمع. وقد نجح الروائي في إدارة لمبته السردية وإشباعها بأسلوبية جديدة، أسلوبية تضغط فيها اللغة على النوع الأدبي لكي توصل رسالة خاصة. وسوف تسعى هذه القراءة لأن تبرز محورين في هذا النص: الأول خاص بأزمة البطل التي ترمز إلى محنة جيل كامل نشأ في منتصف القرن الماضي، والثاني: المناخ الشعبي الذي أحاط بالبطل سواء في نشأته في القرية أو في حياته في "الوكالة" وفي الأحياء الفقيرة في "دمنهو".

وسنحاول إلقاء بعض الضوء على أهم المناطق السردية القادرة على طرح طبيعة التصورات التي يريد الراوي أن يوصلها لمتلقيه، في محاولة لكشف حقيقة كل مشهد من خلال حركة فعالياته ومدى ارتباطه بالواقع من ناحية، وبرؤية الكاتب من ناحية أخرى، وسوف يبهرننا تدفق السرد، والاستغراق في الوصف للدرجة التي تجعلنا نشعر أن النص يتحرك فنيا وجماليًا أبعد من الحدود التقليدية للكتابة الروائية. من خلال التعبير المباشر الملي بهيوية الحياة، والذي يبرز تفاصيل شديدة الدقة، وهي الشهادة الحية على التجربة، وعلى ممارسة فعلية ما في الوجود.

الرؤية الإبداعية المطروحة تتماهى مع التشكيلات السردية واللسانية والدرامية في هذا النص، ونستشعر هذه الروح المتوجهة، التي تستثمر النسق السردى والدلالى لكي تدفعنا نحو الشعور بالانغماس الحى فى الواقع المعيش.

[أولاً]

السلامة - ما بعد الحداثى الأساسى فى هذه الرواية المهمة هو أنه بالرغم من خصوصية أسلوب كاتبها، وأصالتها، فهو يعد ككل كاتب كبير اليوم أن يستفيد من كل تيمات الكتابة معا، وكل التيارات والمدارس الروائية معا. وأن يشغل كافة التقنيات التي تم استخدامها من قبل، وهذا هو مسار الكتابة الكبيرة اليوم، لأن الكاتب الذى سيندرج عمله تحت تيار أدبى واحد وحيد من التيارات العديدة التى يعرفها تاريخ الأدب، سيكون مآله إلى المحدودية. وستتم الإشارة فى داخل البحث إلى المواضع التى يتم تشغيل تقنيات مختلفة فيها، أو يتم استثمار بعض النصوص التى تتناص معها لأن روايته أصلاً تتكون من عدد ضخم من الحوادث المتداخلة. وكأننا بإزاء "ألف ليلة وليلة" عصرية، فكل حكاية يمكن أن تمتد لتلد من داخلها حكاية أخرى تتعلق بها، أو تنقطع لكي تفسح مجالاً جديداً لحكاية أخرى مختلفة، وهكذا، فكانت النتيجة هذا الكيان الأسطوري الذى يتألف من كل هذا العدد المعجز من الحكايات. مما يجعل القارئ يستشعر وثقل العالم الذى يعيشه، ويفعل تأثير الرواية. سيتذكر المتلقى هذا الكم الهائل من الأحداث التى مرت عليه قبلاً من ناحية، وسيتحسس ما يمكن أن يمر به من أحداث جديدة لم يكن يتوقعها من ناحية أخرى، وهذا يشكل أحد المعالم الرئيسية لهذا العمل: إغراق المتلقى فى الحياة. ودفعه لأن يحس بالمزيد من مسؤوليات الوجود وأعماقه الملقاة على أكتافنا بوصفنا بشراً.

واللغة التي كتبت بها الرواية شديدة البساطة لكي تتواءم مع الروح الشعبية التي تنقلها لنا ، لغة حسية مشبعة بالروح العامية حتى في ألفاظها الفصيحة ، والأدق أن نقول إن التفكير في النص هو تفكير عامي بالأساس ، فالكاتب نفسه ، في أثناء تأليفه لنصه ، كان يفكر بالعامية لا بالفصحى ، وهذا من شأنه أن يسبغ عمله بالروح العامية ، حتى في العبارات التي يستخدم فيها اللغة الفصحى . واللغة البسيطة تفيد المنطق الكلي الذي يسيطر على هذه الكتابة ، منطق إثارة الروح الشعبية ، والفانتازيا الشعبية ، وتمجيد خصوصية الشعب المصري ، والإيمان بالطاقة الداخلية التي تكمن في أعماقه ، هذه الطاقة التي تحتاج إلى من يثيرها ، ويطلق لها العنان ، لتطرح أعاجيبها ، وتُفْرِج عن المكبوت الحضاري في أعماق الشعب المصري منذ آلاف السنين . لقد بذلت الرواية جهداً ضخماً وشغلت قدرات اللغة في الوصف الممكن المتصل ، وهذا كله كان محاولة من الكاتب ليعبر عن علاقته بجماعته الاجتماعية التاريخية مجسدة في ناس "دمهور البسطاء" مثقفين وعلماء أزهر وطلبة وتجار ، وحتى هؤلاء الذين قهرهم الخلل العام في الواقع ، ودفع بهم نحو الانحراف والسقوط ، كشف - من خلال مواقفهم المختلفة - الأبعاد الإنسانية لشخصياتهم ، وتحول الوكالة بكل من فيها إلى التراحم بعد وفاة "نور الصباح" التي فقدت عقلها تحت قسوة الظروف .

لقد عبرت اللغة الوصفية عن أدق خلجات ومشاعر الكاتب تجاه بيئته الإنسانية ، ولم يكن يكتفي في التصوير بمجرد تتبع ماهية الأشياء ، وتقديرها ببساطة ، ولكن كان يضيء دائماً إحياءاً أكثر عمقا وشمولية ، من خلال التفاصيل التي يتكون منها المشهد .

ثانياً

لقد ظل بطل الرواية وحيداً ، دون اسم كما لو أنه أصبح رمزاً لجيل من الشباب الشائخ لا يمتلك القدرة على الاستمرار وأزمته يمكن توصيفها على أنها أزمة وجود ناقص ، وقد اقترح العقل السردى في الرواية إمكانية التعويض عن النقص من خلال الانتقام من الواقع بتكوين "الوكالة" : هذه المؤسسة التي يجتمع فيها كل الذين يحاربهم الواقع الباحث عن الأمان .

بطل النص طالب بمعهد المعلمين ، اختلف مع معلمه الظالم ، أو بمعنى أدق رفض ظلمه الجائر ، واشتبك معه باليد ليلقنه درساً قاسياً ، وكانت النتيجة أنه فصل من المعهد ليخرج إلى الشارع ، هذا الخروج سيُفَضَّى به إلى الشياخ بعد أن جُرب كل شيء ، بداية من مخالطة مثقفي وكتاب دمنهور ، مروراً بالاقتراب من السياسيين وشباب جماعة الإخوان المسلمين ، وانتهاءً بالانهايار الشامل ، وعدم قدرته على السيطرة على مصيره . ليسقط بين أيدي العاهرات ولاعبى القمار والنصابين ، وينتهي به المطاف في السجن . وكان الحياة المصرية في هذا التوقيت لم تكن قادرة على إنقاذ الإنسان ، بل هي تؤدي به إلى الهلاك ! أما ختام الرواية فهو شديد القسوة حيث بطل الرواية يبقى في زنزانة السجن ، والظلام (الرمزي) الحالك يحيط به ، إنه يشم رائحة عطر قوية ، فيرفع رأسه ولكن لا أحد حوله ، فهذا العطر الذي وصل إلى أنفه هو بقايا عطر حبيبته القديمة "بدرية" ابنة عمه التي كادت تنقذه بالزواج لولا أن القدر تدخل بهذا الشكل القاسي وأوصله إلى السجن ، كان قد التقى بها قبل دخوله السجن ، وتحديثاً في نية الزواج . وهذه بقايا عطرها عالقاً بيديه ووثابه ، ولكن السؤال المهم هنا هو : هل كانا سيتزوجان بالفعل ؟ أم أن خلل الواقع قد أثر على البطل تأثيراً سلبياً جعله غير قادر على استعادة معدنه ، أو كيانه الإنساني الحقيقي النقي ، إن بقايا عطر "بدرية" هي في الحقيقة محض معنى رمزي ، هي بقايا الحياة نفسها ، الحياة التي تسميت ، ولم يعد يعرف منها سوى بقاياها .

لقد كان بطل النص رمزاً للعلاقة بين القرية والمدينة طوال القرن الماضي ، وقد كانت علاقة قوية دائماً ، وقد مثلتا ثنائية شديدة التفاعل ، فالقرية تمد المدينة ، بمعطيات الثقافة ومكونات العقل مرة ، وتمدها بالجهل والظلام وبالمواطنين والخارجين على القانون مرة أخرى .

ولشدة هذا التبادل والعلاقة الحميمة بينهما ، سجلت الرواية العربية طبيعة العلاقة بينهما منذ نشأتها الأولى ، فكانت أحد ملامحها التي تمت دراستها بشكل واسع .

قَدَّرَ البطل أن يُدفع إلى مسار يعيشه فقراء مصر مضطرين ، وهو أنه مجبور على أن يعيش شخصية "الفهلوى" الذى يحصل على رزقه بالفهلوة مثل شخصية "إسكافي المودة" لدى يحيى الطاهر عبدالله ، فهو الإنسان المطحون الذى يمتلك الذكاء الاجتماعى ، ويسعى مستخدماً هذا الذكاء فى استثماره والكسب به ، ويظل مستعداً لبيع أى شئ حتى لو كانت مجموعة القيم القليلة المتبقية ، فى سبيل الحصول على لقمة عيش .

لقد كان قَدَّرَ البطل هو قَدَّرَ عدد كبير من الشباب فى الوقت نفسه ، شباب لا يجد من يرعاه ، شباب غير متحقق إنسانياً ، يرتعى فى أحضان العاهرات والمخدرات بحثاً عن أى ممارسة ذات معنى حسى تعوّضه عن افتقار المعنى المعنوى ، ولعل صدور هذه الرواية فى هذا التوقيت بالذات ، ينهنا إلى فتح ملف الشباب الذى يقع هذه الأيام فى فريسة لضغوط الشتات بين واقع داخلى مازوم ، وواقع خارجى غريب عنا ، ولكنه يمتلك أقصى درجات الإغراء والجذب فى الوقت نفسه ، وتشتد خطورة المسألة عندما نتصورها تتم فى أثناء التطورات التى طرأت على بنية المجتمع ، وشكل العلاقات الاجتماعية فيه .

لقد قدمت الرواية حال الطبقات الدنيا التى تمثل أغلبية الشعب المصرى ، فى التوقييت الذى تطرحه الرواية حول منتصف القرن الماضى ، فى الظروف التى قامت فيها ثورة يوليو . من (أبناء الفلاحين المعدمين القادمين من القرى والعزب أشبه بالجرايع الحفاة - ص ٩) ، وبسبب الخلل العام ، فلن يعدم هؤلاء الشباب من أن يصادفهم أحد المتسلطين ليسومهم سوء العذاب من خلال الضغوط النفسية والاجتماعية الرهيبة ، مثلما حدث من المعلم تجاه تلميذه بطل النص ، فلم يكن يُعجب هذا المعلم أن أحد هؤلاء الشباب قد جاء من أعماق القرى لكى يتفوق على أهل المدن من أبناء الذوات ، مع أن هذا كان يمثل أحد المبادئ التى كانت الثورة تسعى لأجلها ، فلا يكون من هؤلاء الشباب المتهور سوى التمرد العظيم الذى لا يستطيع أحد أن يحسب عواقبه : [ضربنى بالفلوت ضربة ألقت بى على عتبة باب الفصل فانطرحت على وجهى ، أنا الذى كنت منذ قليل أتخيل نفسى مدرساً محترماً مهيباً . فطار صوابى ؛ لمت نفسى بسرعة . مثل كلب مسعور متوحش ، رميت نفسى فى كرش "وائل" أفندى مدرس الرياضة بكل قوتي . صرت أنهش فى لحم وجهه بأسنانى ، وأدق أنفه وأسنانته بمقدمة رأسى ، وأضرب بركبتي وقدمى فى محاشمه وقصبه ساقه ، حتى تطوح منطرحاً على الأرض ، فبركت فوقه ممسكاً بتلابيبه وقد ماتت أصابعى الغاسقة فى لحم رقبته - ص ١٠]

وتوسّع الرواية مناقشة قضية هؤلاء النازحين من القرى إلى المدن بعدّهم قوة كبرى لا يستهان بها ، وبذلك تطرح قضية فى منتهى الأهمية والخطورة ، هؤلاء النازحون يشكلون الجزء العشوائى النامى فى المدن والذى لا يتوقف على الإطلاق ، وليس النازحون هنا مجرد مجموعة من الطلاب الفاشلين أو الذين اضطرتهم ظروفهم الاستثنائية إلى الهجرة إلى المدينة فحسب ، بل هم أيضاً جيوش من الفلاحين الفقراء الذين يهاجرون للاستقرار فى المدينة أو الذين يرحلون إليها للحصول على أغراضهم وبعدها يعودون مرة أخرى ، معتلين بفكرة الهجرة ، حتى لو لم يتمكنوا من أن يتفادوها بعد ، من هؤلاء [المتقمشين القادمين من القرى المجاورة يتسوّفون طلباتهم ويحضرون جلسات المحاكم فى قضايا لهم لا تنتهى ويعرضون أنفسهم على أطباء ومستشفيات المدينة ، ويأكلون أم الفلافل - ص ٣١] ، وقد نجحت الرواية أياً نجاح فى خلق شخصيات إنسانية واقعية ، تتحرك فى إطار اجتماعى بعينه ، إطار يعكس لنا مرحلة معينة ، وملامح مكانية معينة ، يشهدان على المجتمع المصرى فى لحظة تاريخية مهمة فى فترة قيام ثورة ١٩٥٢ تطرح علاقات الشخصيات التى تعيش فى أسفل السلم الاجتماعى ، وصراعاتهم ، وطموحاتهم ، لتصبح شخصية الإنسان المهمش هى محور بناء هذه الرواية .

ثالثاً

"وكالة عطية" هي المكان الذي يجد فيه الضائعون والشحاذون ، والصلوص . والنصابون ، والمسافرون ، والمعايرون ، ملاذاً ومأوى ، وكذلك يقيم فيها الهاربون من القانون والمجتمع ، والفئات الاجتماعية القادمة من أسفل السلم الاجتماعي ، بالإضافة إلى أفراد ينتمون إلى جماعات القَجَر والحَلَب والتَّكْر والسُّور ، ومختلف من يعيشون هائمين على وجوههم من (الصياع) والمتشردين ، وكلهم يعيشون أزمة اقتصادية طاحنة ، لاسبيل إلى حلها ، وبطل الرواية نفسه تعرّف على الوكالة أصلاً عندما كان قد بدأ حياة التشرد بالفعل ، فنصحه صديق تشرده "مجرّوس" بأن يبيت في "وكالة عطية" : [يمكن أن تدفع قرشين لتنام في حجرة ! أو تدفع قرشاً فتنام في الحوش ! كلها نومة ، سواد الليل والسلام ! والدرا أمان] .

ونعرف من خلال تطور الأحداث كيف أن "الوكالة" كان يمتلكها صاحبها الأول "عطية" ، حتى انتهبها "شوادفي" بالمر والخدعية ، وكيف حولها إلى وكر لكل الموبقات حيث يقيم بها الصلوص ومدمنو الخدرات بكل أنواعها والباطلون ولاعبو القمار والنصابون ، كما يحتاج لها المعايرون أو المسافرون الفقراء الذين لا يجدون سهيلاً لمكان يبيتون فيه .

وتبين الرواية قدرة "الوكالة" على جذب هؤلاء المهمشين ، وكيف أن كل شخص يعيش فيها ، لا يستطيع الاستغناء عنها ، وهذا أمر طبيعي لأنها الملاذ الطبيعي الذي يمنح الأمان لمن يرفض المجتمع أن يمنحه هذه الميزة . لقد تحول المكان بقيادة "شوادفي" إلى مجتمع بشري صغير يلم شتات هؤلاء الضائعين ، مجتمع بشري متكامل ، له قوانينه المنظمة التي ابتدعها "شوادفي" ، وقد صاغها من خلال مراعاة مسألتين : الأولى تحقيق مصالحه الشخصية واستمرار وكالته ، والثانية مراعاة الظروف العامة وحاجات القاطنين في الوكالة .

وبطل الرواية نفسه يردد في مرات كثيرة ، كيف أنه يشعر بالاطمئنان الذي يستمدّه من الوكالة ، ويتكلم عنها كلام العاشقين ، ويظل يصف باحتيا وحجراتها الموزعة على طابقين ، ودرجات الضوء التي تتدرج داخلها حسب التوقيت النهاري ، وهو يظل فاتحاً جزءاً من باب حجراته ليظل مستمتعاً بمراقبة مايدور في الوكالة ، فيطمئن قلبه ويحس بأن الحياة لا تزال بخير ! ! .

قد توحى هذه الوكالة للقارئ بأنها الحياة نفسها ، لفرط تنوع ساكنيها ، وتنوع ظروفهم ، ومرونة سلوكياتهم ، وعفوية علاقاتهم : [إن وكالة عطية في أذهان بعض أهل القرى تعني مدينة دمنهور وإن كانت دمنهور لاتعني وكالة عطية - ص ١٦] وقد توحى في مرة أخرى بأنها زنزانة غليظة الجدران لا يمكن الفكك منها ، فتبدو كما لو كانت بؤرة للسقوط البشري المحكم الذي يأخذ بخناق كل من يعيش فيها . وهي مشهورة بالتدني وتحاط سمعتها بالغمز الخبيث ، كل من يبحث عن قاتل يتجه ذهنه مباشرة إليها ، أو بالنسبة أهل البلد ، يلجأ فحشد لها أمر الله - ص ١٦] وهربت قبل أن تذبح بسكين الأهل ، أو بالنسبة أهل البلد ، يلجأ من يبحثون عنها إلى الوكالة . إنها ملاذ كل مجرم خطير أو نصاب يريد أن يتخفى حتى لا يُكتشف أمره ، يبيت من يستقر فيها داخل الحجرات بقرشين ، وفي الفناء الواسع مع العشرات والعشرات من أنداده المرصعين على الأرض بقرش واحد . وفي الوقت نفسه فقد توحى في مرة ثالثة بأنها مكان السعادة التي لا يمكن أن نحصل عليها إلا فيها ، فقد ذاع صيت الوكالة ، بسبب جو السحر [والفرقة وليالي الأُنس - ص ١٦] التي تُقام فيها ، وفيها أجمل الغوازي والغواني والآلاتية وعوالم الأفراح والبهجة . وقد توحى في مرة رابعة بأنها صورة سلبية للمدينة أو للوطن أو للمجتمع البشري كله ، لو توسع القارئ في خياله ، وكان يمتلك الخلفية الفلسفية التي تساعده على ذلك . لقد صنع "خيري شلبي" من هذه الوكالة "يوتوبيا" خاصة يحلم بها المتوردون ، ويهربون إليها من سطوة الواقع الاجتماعي ونظمه وقوانينه الجائرة في معظم الأحيان . حيث لا يجدون من يقف إلى جوارهم في حياة صعبة قاسية . وطوال الليل تصدر من الحجرات أصوات

مختلفة تتضح شيئاً فشيئاً لمن يُنصت ، فيظهر أن في حجرة من الحجرات هناك من يلعبون القمار ، حيث تسمع "طرقات" الورق العالية ، وفي أكثر من حجرة أخرى ناس يسكرون ، وفي حجرات أخرى من يتعاطون فيها يشبه العراك . وفي حجرات أخرى نساء تعلن عن لذتها بشكل واضح مثير ، دونما حرج أو حياء ، والأصوات النشوانة مكتومة تحت ستار من الصمت الكاذب . إنها لذاذذ الفقراء ، وملامح عالمهم الخاص الذى تمكنت الرواية من التقاطه وتقديمه بهذه الصورة الدقيقة المذهلة .

وإمعاناً فى تأكيد الخصوصية والإحساس الكامل بالأمان فى داخل الوكالة ، جعل لها "الكاتب" هذه البوابة العظيمة الشبيهة ببوابة الحصن الحربى ، هذه البوابة التى يعتقد من يراها أنه لا يستطيع أن يدفعها إلا عشرة رجال على الأقل ، وقد عُلقت عليها من الخارج مطرقة نحاسية كبيرة ، علامة على نظام الدخول الخاص الذى يتطلب الاستئذان من "شوادفى" الصارم صاحب الوكالة ، والحارس الجبار لبوابتها ، والقاطن بصورة دائمة خلفها لا يبرح مكانه فى أى ظرف من الظروف كأنه أبوالهول . وهو القادر أن يدفع عن وكالته كل خطر ، وبخاصة هجوم الشرطة الذى يحتمل أن يحدث فى كل لحظة ، مستخدماً ذكاءه المفرط ، وحديثه شديد الالتواء والمرأوغة .

وفى كل الأحوال فإن "شوادفى" الماكر الخبير قادر على الكسب فى كافة الحالات . ومن جميع من يمرّون عليه ، لفرط ما يمتلكه من ذكاء وتجارب . بدأها بتوطيد علاقته بكل طاقم شرطة جديد يتم تعيينه فى المكان الذى تنتمى له الوكالة ، وهو قادر إذا ما وقع فى أى أزمة أن يفلت منها مثل انقلاط الشجرة من المجين دون أن يصيبه أذى . "شوادفى" شخصية كاريزمية تسيطر على المكان سيطرة الحاكم القوى الخبير ، بل إنه استطاع أن يجعل لوكالته مكانة سحرية فى قلب كل من يقيم فيها ، سواء فى الحجرات أو فى فناء الوكالة ، بحيث إن الزائر أو المقيم سوف يرتبط بها ارتباطاً حميماً ، وهو مع كل قادم إلى وكالته ، ويعد التعارف ، وإملاء شروط الإقامة ، وأسلوب التعامل معه ، يبدأ بعلاقة ود عميق فيعزمه مجاناً على شرب الشاي و"السيارس" ، ويكون فى أثناء ذلك قد التقط طبيعة الشخص ، ومقدار ما يملك من مال ، وما لديه من قدرات خاصة ومواهب فى سلوكياته أو هيئته . وبالفعل فى إحدى المرات الأولى التى دخل عليه فيها بطل النص تجهّم فى وجهه وعامله بغضب وبأسلوب ردى لم يعرفه فى اللقاء الأول ، وبمدها أمره بالخروج خارج الوكالة بشكل مسرحى ، والاستئذان قبل الدخول (١١) ، وكان "شوادفى" يريد أن يفرض نوعاً من السيادة العلنية ، والخفية ، على كل المتعاملين معه أو مع وكالته : [اخرج ثم اترك الباب أولاً فأقول لك تدخل أو لا تدخل - ٧٩] . وعندما امتثل البطل ومبارس المسألة بالشكل المسرحى هذا ، اعتدل "شوادفى" فى جلسته . وهذأت أسارير وجهه وسلم عليه بحرارة حقيقية . ووسع له مكاناً بجانبه ، ومال نحوه بحب ورقة سائلاً إياه : هل يعمل له شاياً ؟ ! ! ؟ .

سيظل "شوادفى" حتى آخر النص هو قائد الوكالة ، وهو الذى يمتلك معظم السلطات فى يده ، يوزع الحجرات ، ويوزع الأدوار والتمثيلات والنصائح الخبيرة ، يزوج بعض الرجال لبعض النساء ، ويستخدم من أخذوا قسطاً من التعليم كبطل النص أو غيره فى تحرير عقود نكاح لمن يزوجهم لكى يحتفظ بها ، أو بمعنى أصح لكى يستفيد منها فى وقت اللزوم ، إنها حالة سيطرة شاملة ، ونوع من فرض السلطة والهيمنة المطلقة على الجميع ، حتى إن "شوادفى" هذا يصلح أن تقام حوله دراسات عن الأشكال البدائية لتكوين معنى السلطة .

ويظل إحساس الجميع هو الولاء لـ "شوادفى" ، وكأن البشر يحتاجون باستمرار لشخص يتولى حمايتهم بشكل أو بآخر ، يحتاجون لشخص يطمئنون إلى ولايته عليهم . وشوادفى أيضاً هو [أمين سر] كل المقيمين عنده ، والمتعاملين معه ، والمالئين عليه ، وفى المقطع التالى ، يجلس جلسة تأمل واستمتاع ، فيشد الأنفاس من سيجارته الملفوفة من "كيس السيارس" ، ويبدأ فى البوح لبطل النص الذى استفسر ببراءة عما لا يعلم عن بعض ساكنى الوكالة . فيبسم

"شوادفي" ، وبدلاً من أن يجيبه ، يلقي عليه بحكمة الزمان ، معيراً عن فلسفته الشخصية التي استخلصها في خلال تجربة طويلة في موقعه القيادي خلف باب الوكالة : [اللقمة التي تُفقد لا تؤكل !! والبيوت أسرار يا أخانا !! إن طاب لك العيش هاهنا فسوف تعرف كل شيء من تلقاء نفسك ! أما أنا فلا أقول شيئاً !! إنني في قعدتي هذه أرى كل شيء يدور في كل هذه الحجرات حتى وهي مغلقة الأبواب ! لكنني الباب الكبير الذي يقفل في النهاية على أسرارهم ويستر عورتاتهم - ص ٨٨] ، "شوادفي" إذن هو الملك غير المتوج ، المتحكم في مصائر كل من يقع تحت سطوته ، يغلب وجهة نظره في كل شيء ، فيمنع بعض الأقوال ، ويوافق على بعضها الآخر ، ولكن في النهاية فكل خطوة يمارسها ستعود بالفائدة عليه ، وسوف يحسن القارئ هذا المعنى مباشرة بعد بعض المواقف أحياناً ، وفي أحيان أخرى سيتبين له أن الفائدة التي سيجنيها "شوادفي" لن تُعرف إلا بعد مرور بعض الأحداث حتى تظهر واضحة جلية لغرط مكبره وخبرته . فهو داهية كبيرة لا يصل أحد إلى قرارها ، ومن قبيل هذه المنفعة التي لم يعرفها القارئ إلا بعد مرور مجموعة كبيرة من الأحداث . أنه عندما رأى بطل النص فور تعرفه به وبهيبته التي تختلف على الأقل عن هيئة المشردين قاطني الوكالة ، قال له إنه ينفع كعدة ، فاندشش دشهة شديدة ، بل حدث له نوع من الفزع ، لأن هذا اللفظ يستخدم في قريته بمعنى شديد السوء ، فالتقط "شوادفي" المعنى بسرعة ، لمعرفة بلغات القرى ولهجاتهم . وطمأنه بأنه لا يقصد المعنى الذي فكر فيه . وبعد مرور مجموعة كبيرة من الأحداث والفصول ، يكشف القارئ أن المعنى الذي يريده "شوادفي" من كلمة "عدة" هو أن لبطل النص هيئة تصلح لتشغيله في عمليات النصب على مستوى عال ، فهو يشبه الأفندية المحترمين ، ليس هذا فحسب . بل لقد تمكن بعض النصابين في الوكالة من أن يحققوا ذقنه بطريقة معينة ليتحول شكله ويصبح صورة من الشيخ "حسن البنا" !! وبالفعل تم إرساله إلى مساجد الدن المجاورة لممارسة النصب والاحتتيال .

ولنتقراً هذا الوصف شديد الإثارة لشخص "شوادفي" وهيبته ، وهو وصف كاريكاتوري مذهل ينتمي لأسلوب ما بعد حدائث خاص يتميز به الكاتب نتيجة استخدام أساليب متعددة في الوقت نفسه ، فهو يذكرنا بـ [تشارلز دكنز] من ناحية لبعثه لأجواء الفقر البشعة ، ويذكرنا بـ [ماركيز] من ناحية ثانية بسبب هذه الروح الأسطورية التركيبية المثيرة : [أطل من خلف الدرفة المغلقة ضوء كاب منبعث من فانوس . ثمة يد كبيرة بأصابع كالنعاميين تمتد لترفع شريط لبة الفانوس . عم الضوء برحاية مدخل البوابة . فإذا برجل يتمدد على مصطبة مبنية بالأسمت ، لصق الحائط ، لا يقل طولها عن ثلاثة أمتار ، يفترش ويتغطى بمجموعة من الأجلة الرقمة ببقايا بطاطين الجيش ، شكله يقطع بأن جسده لم يعرف الماء طول حياته ، وأنها قد لا تصله في طعام أو شراب ، حتى أن الحشف والقشف جملاه يبدو كجذع شجرة جزورين جافة حرققتها شمس لاهية . أصابع يديه وقدميه طويلة الأظافر كالمخالب الخيفة ، وجهه مثل قدير فخاري أسود . بلحية منتصبة الشعر كالأسلاك الشائكة . تطل منه عينان كعيني الجمل العجوز ، يطاير منهما الشرر الأحمر ، وفم واسع كفتحة المرحاض ، خال من الأسنان . وأنف مثل كوز الدرة المظوى..ص ١٨]

رابعاً

(أ)

لقد كان أحد أهداف هذه الرواية : طرح معنى الضياع الذي تعرّض له شباب مصر في هذه الحقبة ، وهذا يشير في حد ذاته إلى مشكلة الشباب في التوقيت الذي ظهرت فيه الرواية ، وإلى مشكلة الشباب اليوم في الوقت نفسه ، وكما سبقت الإشارة ، حيث تتفاقم مشكلة الشباب ليس على مستوى مجتمعاتنا فقط بل على المستوى الإنساني كله ، في ظل ظروف تتغير فيها البنى الاجتماعية والثقافية تغييراً جذرياً ، وفي ظل ظروف مرتبطة بالتغير الإنساني والدولي كله ، مما يدفعنا إلى الاهتمام بالشباب بصورة أكبر مما سبق ، في نطاق الإحساس بنشوء ضرورات جديدة وليدة ، وهاهو بطل الرواية الشاب القروي البسيط المتغلب بكل معاني البراءة ، يتحول

تحت ضغط ظروف الواقع إلى شخص ضائع متشرد تنتهى حياته بين أيدي النصابين والعاهرات ومدمنى القمار والمخدرات حتى تنتهى به الرواية في السجن ، وتستعرض الرواية أشكالاً مختلفة من معاناة الضياع الذى بدأ بهذه الصورة من التشرد : [إذا ما أقبل الليل احتوانى الظلام فضعظنى بين جنبيه فى قسوة شديدة إما بالبرد ، أو بالخوف ، أو بالضياح . عرفت النوم داخل المواسير وتحت الأشجار على الطرق الزراعية ويجوار الأفران الساهرة وعلى الأرصفة المتاخمة للمقاهى الشعبية - ص ١٢] ، ولوكائدة "الفردوس" التى آوته لفترة قليلة هى مرتع لك : [الصباغ واللصوص والنصابين والمحتالين والشواذ جنسياً والقمل والبراغيث والبق - ص ٥٠] والحكومة تهاجمها باستمرار لتأخذ منها النزلاء بالجملة (١١) ، أما وكالة عطية التى لجأ إليها أخيراً ليعيش فيها حتى آخر صفحات الرواية بسبب فقره الشديد ، ويحثه عن المكان الذى يحميه ، أو يمكن أن ينتمى إليه ، فقد فوجئ فيها بمجموعة من الأنظمة التى تسير عليها ، فهى تحتوى على درجتين مختلفتين للإقامة أو السكن ، الدرجة الأولى : هى المبيت بقرشين داخل حجرة ، والدرجة الثانية : هى المبيت فى الفناء بين مئات المتشردين ، والضائعين ، ويوحى المكان بهذه الحالة من الضياع الشديد : فالغناء دائرى ، كانه الكرة الأرضية كلها ١١ بلا سقف ، منه للسماء مباشرة ، وقد تكومت على أرضه مئات من أجساد الرجال والنساء مختططة ١١ ، ولنتابع هذا التصوير المثير الذى يجعلنا وكأننا أمام لوحة للفنان التشكيلي "بروجل" : [مئات الأجساد كجثث خلفتها حرب ضروس منذ قرون طويلة ، فتخشيت فى أماكنها وأخذت لون الأرض ، مرتصة كيفما اتفق ، رأس الواحد فوق قدمي الآخر ، وأقدام غيره فوق رقاب وبطون البعض . وآخرون متلاحمون كأنهم جسد واحد ، يتكلمون أمام البواكى ويتحاضنون - ص ١٨] . لقد خاض البطل مناورات كثيرة انتهت كلها بالفشل ، والإحساس بالضياع ، وفشل البطل هو الذى يوازى سقوط البشر جميعاً بشكل رمزى على مستويات عديدة ، وقد تعدد الكاتب أن يستعرض حالات الفشل الجسدى والجنسى التكررة التى عاناها البطل مع نساء عديدات لكى تكون رمزا لهذا الفشل الكلى فى أن يحقق وجوده الإنسانى ، وبخاصة أن هذا النوع من الفشل يقترون لدى الشعبين بالعالم الشديد .

(ب)

وفى المقابل من هذا الضياع ، والسقوط الإنسانى ، تطرح لنا الرواية معانى الانتماء للوطن ، وهى معانى قاهرة فى أعماق الإنسان المصرى ، تتجسد فى هذه الرواية من خلال هذا الارتباط العميق بمدينة "دمنهور" ، ولقد تمكن الكاتب من أن يعبر عن أسوأ تجسيدات الواقع من خلال لغة فنية رفيعة المستوى ، وهذا فى حد ذاته يعبر عن شكل من أشكال الانتماء ، وينتهز الكاتب كل فرصة لعمل توثيق للمدينة ، عشقا لها وانتماء ، ولكن هذا التوثيق لا يعطل سيولة الدراما الروائية ، ولا يوقف هذا الإحساس بالمعنوية الرائعة فيها ، فعندما هاجم بطل الرواية معلمه الظالم ، وتم فصله عن معهده ، لم يتمكن من العودة إلى بيته ، ولاحتى إلى قريته . خجلاً ، وخوفاً من عقاب أبيه وأهله ، فلم يكن وراءه سوى الهرب إلى المدينة ، لتصبح شوارعها وحواريها موطنه وسكنه ، وهنا يتم استثمار هذا الحدث الروائى من أجل إيضاح كل هذا الارتباط بالمدينة ، حيث يبدأ التوثيق لها باستعراض أسماء الشوارع وتعدد ضواحيها : [صرت طوال النهار والليل أنزع شوارعها وحواريها وأحياءها من شارع السوسى إلى شارع الديرية إلى كوبرى إقلاقة إلى شبرا إلى أبو الريش إلى شارع النادى . أقضى بعض الوقت فى مكتبة البلدية أقرأ القصص والإشعار أبحت عن عالم أفضل يؤبنى لساعات قليلة أستقبل بعدها شوارع دمنهور المسفلتة الناشفة الطميع لا تحسن بقطرة خير على غريب ولا تأمن لعابر سبيل ، اخترق شارع السوسى من شارع الصاغة ، بعد أن أكون قد شيعت من رائحة القول المدمس المتصاعدة من مطعم العاصى - ص ١٩] . وتتردد فى الرواية أسماء الأحياء والمعالم والشوارع والحارات ، فهناك شارع خيرى الذى يمكن أن نخرم منه نحو حارات جانبية ، حتى نصل إلى ميدان الساعة ، هذا الميدان الجميل ، حيث أسوار مدارس "معيطى" ، وسينما البلدية ، وخلفها مكتبة البلدية ، الشبيهة بكل المباني الرسمية

فى كل العواصم ، وقهوة الطلبة ذات الجدران الزجاجية ، والردهة المستطيلة كالمسامر ، والرصيف العريض المرتفع عن الأرض (ص٤٤) .

وفى المقطع التالى يبدو كما لو كان التوثيق متعمداً لأنه يتعلق بتكوين المدينة ككل وعدد مرات إعادة إنشائها على امتداد التاريخ : [سرعان ما فطنت إلى أن الطريق إليها يمكن أن يكون قصيراً بل قصيراً جداً إذا جئتها من ناحية حتى صلاح الدين الذى يربط بين أقصى المدينة ووسطها بتخريجات كثيرة عبر حواري عمودية ضيقة . مما يشير إلى أن دمنهور أقيمت أكثر من مرة على امتداد التاريخ ، أو لعلها مجموعة ضواح صغيرة تزايدت مع الزمن وتعددت حتى تعاشت فى بعضها بشكل سحرى عجيب .. - ص١٥] .

وتوثق الرواية لدينة دمنهور توثيقاً تجارياً فتصف الشركات والمحلات والحركة التجارية بشكل عام : [إن مدينة دمنهور حافلة بالمحلات ذوات البتوك الكبيرة الممتدة على مساحات عميقة ، مثل محلات محمود الخوالقة تاجر الصينى ، تحتوى محلاته على كل ما يخطر أو لا يخطر على البال من أشياء تخص مطابخ المنازل وجهاز العرائس حتى لقد يحتاج الزائر لمحلاته إلى يوم بليلة لكى ينتهى من المرور على جميع بنوكه وأركانه . ومثل محلات المسيرى تاجر الفانلات والسراويل والمنسوجات القطنية ولوازم الفرش والحمامات ، يملك مصانع كبيرة ويصدر للخارج . ومثل محلات غراب تاجر الخردوات الذى تملن لافتات محلاته عن وجود مائة ألف صنف بدون مبالغة - ص٥٨] .

وهناك نوع آخر من التوثيق ، يأخذ طابعاً تاريخياً ، لقد مرّ البطل وصديقه محروس على مبنى بعيد من ثلاثة طوابق ، وهى دار لممارسة العهر ، وقد كانت فى العهد القديم استراحة الملك فؤاد ، هى من أملاكه الخاصة ، أو من أملاك نسيبه شقيق زوجته التى اسمها "شكار هانم" . وهكذا تتم الحكايات أو الساعات أو التى تختلط فيها الحقائق بالخرافات الشعبية ، ويظل يتداولها البسطاء على امتداد الزمان ، يقول محروس إن نسيبه هذا ضربه بالرصاص فى رقبته ، فقتلها ، ولكن الحكماء التفتوا حوله وسدوا له الثقب بجلبين من الفضة ، لتليق به كملك (١١) ، وأن هذه الجلبية كانت تظفر إذا ضحك الملك أو زعق ، فأمر الملك فؤاد القدى بتسيير نسيبه إلى مستشفى المجانين فى بلاد "برة" (١١) واستولى على أملاكه هنا فى دمنهور ولعب القمار بنصف ثمنها ، وترك هذه الدار المحترمة لواحدة من جواريه ، وأخيراً جاء ابنه الملك فاروق وصرف ثمن بقية الضيعة على "النسوان" ، وعلى مزاجه الشخصى ، فقد كان يغلى فى الحلة مائة زوج من الحمام الزغاليل حتى يصير مرقاً فيشربه قبل الأكل لتقوى قدراته الخاصة (١١) (ص١٧) .

وتتم أشكال أخرى من التوثيق للمدينة ، أكثر بعداً فى التاريخ ، إنه التوثيق الذى يشير إلى الحقب الفرعونية الأولى ، ويتذكر بطل النص كيف أن مدرس التاريخ حدثهم عن أحد شوارع دمنهور القديمة ، وكيف أن هذا الشارع كان يقوم فوق هديم المدينة الفرعونية القديمة ، التى كانت تسمى "دمن حور" ، أى مدينة الإله حور ، ابن إيزيس وأوزيريس الذى كان من المفروض أن يثار لأبيه من عمه "ست" إله الشر ، وقد تحولت فى العصور الحديثة من "دمن حور" إلى "دمنهور" .

وكذلك فهناك التوثيق الثقافى لدينة دمنهور ، عندما يعرف بطل النص أن فى دمنهور جمعية للأدباء ومقرها مقهى "المسيرى" ، ورئيسها "عبد المطلبى المسيرى" صاحب المقهى ، وفى هذا إشارة للثقافة المستقلة التى انتعشت فى المقاهى ، والبيوت ، وفى الأماكن الخاصة ، والتى كان لها أكبر الأثر فى إنعاش الحياة الثقافية غير الرسمية ، وأشارت الرواية إلى مؤلفات هذا القهوجى الأعجوبة ، وكذلك مؤلفات وكتب مجموعة من الأدباء الدمنهوريين الشباب الذين شاركوا بشكل أو بآخر فى هذه الأنشطة الثقافية المستقلة من أمثال "أمين يوسف غراب" و"محمد عبد الخليم عبدالله" و"أحمد محرم" و"على الجارم" ، وقد أكتسبت هذه الأسماء الحقيقية المزيد من الروح الواقعية التى أثرت النص الروائى بصورة أعطته المزيد من الحيوية والمصداقية . وتقدم الرواية

صورة فريدة للمفهومى المثقف الذى يشرف على جلسة المثقفين والأدباء الذين يضمون ترابيزات المفهى إلى بعضها ، ليلتقوا حولها ، ويبدأون المناقشة : يقرأ بعضهم ، وينصت الباقون بإمعان .

لقد جسد هذا التوثيق ، سواء التوثيق المعاصر والإشارة إلى جغرافيا الشوارع ، أو التوثيق القديم أو التاريخى أو الثقافى أو الحنين إلى الحقب القديمة ، والجذور الأولى ، شكل كل هذا معنىً جديداً يندرج تحت أحدث التوجهات الفكرية والجمالية ، التى تضع للنوستالجيا مكاناً أساسياً فى الكتابة اليوم ، وفى الوقت نفسه يعبر عن هذه الدرجة العالية من حب الوطن ، حب يستخلصه من أعماق قلبه فى مرة ، ومن جغرافيا البيوت المهذمة ، وسهرات المثقفين على المقاهى الشعبية فى مرة ثانية ، لقد دلف إلى "دمنهو" من زوايا عديدة ، وعبر عن رؤية جدلية . فهو لا يطرح الفكرة من خلال تصور واحد وحيد ، بل من خلال أفكار متعددة متداخلة فى الوقت نفسه . هى التى تقدم لنا بتشابكاتها تلك : المعرفة ، وهى المعرفة بمعناها المركب الغنى .

خامساً

لقد برع الكاتب فى تقديم المشاهد الشعبية ، وهى مشاهد قصد أن يقدمها بشكل واع ، ومشاهد أخرى تولدت بشكل ضمنى فى أثناء عملية الخلق الروائى ، وإبداع المشهد مهما كان واقعياً لا يكتفى بتمعداد الأشياء التى يتضمنها المشهد ، أو حتى وصفها ، ولكن عبقريته المشهد تتأتى فى خلال خلق علاقة بين هذه الأشياء ، وعلاقة أخرى مع طبيعة الرؤيا التى يريد الكاتب أن يوصلها . وهناك مشهد أسر يطرح علاقة بين معطيات وأشياء تمتد بامتداد الأفق من ناحية ، ويطرح حلم بطل الرواية فى الانطلاق وتجاوز قيود العالم من ناحية أخرى ، إنه مشهد يبدأ بصديق البطل : محروس راكباً دراجته ، يلتقيه ، فيأخذه معه على المقعد الخلفى للدراجة ، لكى تنطلق فتسابق الريح ، متجهة إلى قهوة الفرانزين حيث سيعزمه محروس على "واحد شاي" ، ويظل هذا المشهد الشعبى الشاعرى يمتد لأنه بطبيعته يُقدم لنا من خلال دراجة منطلقة فتمر فى دمنهور القديمة على محطة السكك الحديدية ، حيث تبدو القضايا فى السفح العميق ، وتنطلق الدراجة الخفيفة بصورة مثيرة ، فتتباعد المدينة خلف ظهرى الراكبين ، وتتوالى الجدران بأنواعها ، جدران مهذمة ، وجدران سائبة ، أو مركبة من الحجارة كجدران الهرم ، وجدران أخرى بأسقف جمالون ، تمتد على مساحات كبيرة ، وتظل الدراجة تسرى منطلقة لتتمر على الزيد من المباني ، والصانع ، ومحال القطن ، والفابريكات ، ولعلنا نتذكر هنا قصيدة رائعة للشاعر الروسى "إيفتشنكو" ، أو بطل رواية "سبيل الشخص" لـ "عبد جبير" الذى يدور بدراجته على المواضع المختلفة بكل هذه الشاعرية والركة ، مع اختلاف مناخى الروائيتين .

وهناك العديد من المشاهد الشعبية التى تصف أحوال الناس ، والتى تعبر عن حياة المصريين بدقة متناهية طوال نصف القرن الماضى حتى الآن على الأقل ، يمكننا أن نرى إلى شوادفى مثلاً متربعا على مصطبه ، يتهاى لعمل الشاى ، وأمامه "منقذ" النار مشتعلاب "القوالح" ، وفوقها كوز من الصفيح أسود اللون ، له يد من السلك مبرومة حوله بإحكام ، فيهز الكوز برفق ، لتتصاعد رائحة الشاى النفاذة التى تملأ خياشيم من يجلس إلى جواره . أما بطل النص فيوصف لنا عملية شرب الشاى كطقس ، له أسلوبه ، وأصواته ، ومناخه الخاص : [إشرب وهو ساخن ١ " باستمتاع شديد شغطت أول شغطة . لم أصبر على الشوق - فتنايمت الشغط بصوت عال حتى أتيت على الكوبة ، وأعدتها إليه لكى يملأها لنفسه . شغط شغطة سطحية ، ثم وضع الكوبة وسحب كيما كالحا أخرج منه دفتر الباقرة - ص ٢٣] . وهذه امرأة شعبية تمد النقود : [دبت يدها فى سيالتها ، ثم أخرجتها قابضة على حفنة نقود . صارت تمد الشلنات والبرايز وأتصاف الفرنكات القضية الملزمة والقروش القضية المخرومة والبرونزية الحمراء المرششرة وعشرينات الخردة والملاليم الحمراء - ص ٢٦] . ومشاهد أخرى لعمليات البيع والشراء التى يمارسها الباعة الشعبيون ، فنرى إلى تلك المرأة البائسة فى إحدى حارات دمنهور ، وقد وضعت [أمامها قفصاً من الجريد كبير ، وضعت فوقه لوحاً مسطحاً من الخشب ذا حواف بارزة ، نثرت فوقه ألواناً من الحلوى السانجة : نبوت الغفير ، موز من عجينة سكرية هشة ، عسلية

كفوف حلاوة سمسمة ، لعلها هي المرأة نفسها التي تجلس في مدخل بلدتنا على الطريق ،
تتصيد الأطفال القادمين من الحقول لتبيعهم هذه الحلوى بأى ثمن ، بكوز من الذرة ، حفنة قمح ،
حزمة برسيم ، حزمة حشيش أخضر للأرناب ، رغيف وقطعة جبن . عجبت حقاً أن توجد مثل
هذه المرأة في المدينة البندر - ص ٧٨] . ويثير هذا المقطع المهم مجموعة من الدلالات ، منها هذا
التقارب بين الزيف المصرى من ناحية ، ولحنى الشعبى الفقير من ناحية أخرى وكأن بينهما صلة
قريبة وتجانس ، ومن هذه الدلالات أيضاً أنه ما زالت قطاعات من الشعب المصرى ، حتى زمن
الرواية ، وهو منتصف القرن الماضى ، تتعامل بأسلوب المقايضة لتبادل حاجاتها وغذائها
ومصالحها .

وتصف الرواية الحركة التجارية المصرية فى الأحياء الشعبية فى الدن بصورة نادرة
المثال ، فترى دائماً إلى الأسواق الكبيرة التسعة التى تبدو لا نهاية لها ، ولعل أحد نزوعات البطل
أن يبلجأ إلى السوق بجماعهه التى لا أول لها ولا آخر ، كنوع من تعويض هذا الإحساس الداخلى
بالخواء ، أو الفراغ الشديد ، وللسوق فى نفوس كل مصرى مكانة خاصة ، لأن الفراغنة هم أول
من ابتكروا فكرة السوق ، وبشكل عام يرتبط المكان على مستوى الرمز بشاعر وأحاسيس خاصة ،
وأى مكان قادر على إثارة انفعال البشر بطرائق مخصوصة ، والسوق الذى قدمته الرواية يتميز
بالثراء الذى لا يبدعه إلا فن من طراز خاص من خلال هذه البانوراما المستعرضة : حيث رص
الباعة أكواماً من الحبوب والقصب والأقمشة والخضروات والطيور والأشياء التى لا تخطر على
البال ، والناس مزدحمة كازدحام يوم الحشر ، وهناك حيل ذكية يمارسها الباعة فكل بضاعة
تجاورها البضاعة المتعلقة بها ، فباعة الأقمشة ، يجاورهم باعة مستلزمات التفصيل ، ومحل
الجزارة ، يتحلق حوله باعة البصل والطعاطم والجرجير ، وفى البعيد يمتد سوق المشاية والأغنام
والحمير ، ويحيط به سور سلكى شائك حيث يتناثر الحراس ، وجامعو "الأرضية" من شاغلى
الأماكن ، حسب المساحة التى يشغلها كل منهم ، ويضج سوق اليهائم بالحركة ، وتصل رائحة
روثه إلى مساحات شاسعة تذكر الناس برائحة الحليب والقشدة والسمن واللحم المسلوق (ص ١٧٧) ،
وفى جانب آخر سيكون هناك باعة الطرخ والمناديل والغوايش الملونة من النايلون ، تلتف حولهم
طوائف من النساء والصبايا والأطفال ، ثم يبدأ سوق القماشين حيث صف طويل من دكاكين أو
عشش صغيرة من قماش الخيم المشدود على أعمدة وقواطع من الحديد والخشب مغروزة فى
الأرض ، وإذا اقتربنا من محلات القماش ، ودخلنا فى أحدها ، فسوف نرى إلى صاحبها وهو
البائع فى الوقت نفسه : "محمد أبو سن" يترك "الرفايح" ليبيعها بطل النص الذى كان يعمل معه
فى إحدى مراحل الرواية ، ليتشغل بالزبائن وطلباتهم ، أما هو فيفتفرغ للمبيعات الثقيلة ، ويقض
النقود ومراجعة الحساب بالقلم "الكوبيا" ، ينزعه من خلف أذنه ، ويكتب به على ورقة بحجم
كف اليد من رزمة مشبوكة بمقبض ، ولا يرمى بأى ورقة . بل ينتهيها إلى الخلف حتى يتسنى له
مراجعة كل حسابه آخر النهار بموجب هذه القصاصات التى لا يفهم تفاصيلها أحد سواه . لقد
نجح الكاتب فى نقل أدق التفاصيل المتعلقة بالبيع . والتى تجد هوى لدى كل قارئ مصرى من
ناحية ، لأن هذه الأحداث تمثل جزءاً من تجربة المصريين الفعلية واليومية فى التعامل مع
الأسواق . ولدى كل قارئ بشكل عام من ناحية أخرى ، حتى من غير المصريين ، لأن المسألة
ترتبط بتجربة حياة إنسانية ذات وقع حسى حار .

ويتعلق بالأسواق والبيع مشهد "الشحاذ" ، فلم تنس الرواية التى اهتمت به اهتماماً
خاصاً ، وأفردت له فصلاً كاملاً ، بالإضافة إلى عشرات الأحداث التى ساهم فيها الشحاذ "زنبم
العتريس" فى خلال النص بشكل عام ، ولكن للشحاذ فى السوق وقع خاص ، لأن المصريين
جميعاً رأوه فى السوق ، ويتبقى فى أذهانهم الكثير مما تبقى من هيئته وتصرفاته التى تكون مميزة
فى العادة ، وهامو الشحاذ يظهر أمام فرش أحد الباعة ، يلقي تمويذته المعتادة التى لها فعل
السحر فى قلوب الباعة ، وبالأذات أولئك الذين يبحثون عن الفأل الحسن والثواب ، تُفَحَّه
أحدهم ملء قبضة إيديه من بلع العجوة فى ورقة "جرنان" ، وتُفَحَّه آخر قرشا ، ثم توقف أمام
سبية الجزار فأراد حجره ، فألقى فيه الجزار بأشياء غريبة : مجموعة مواشير مكسرة ، وبقياء

عَفْشَةُ الذَّبِيحَةِ كَالْفَيْسَةِ وَالْمَصْرَانِ وَالطَّحَالِ وَنَثَارَاتِ مِنَ الدِّمَاغِ كَانَ مِنَ الْمَفْرُوضِ أَنْ يَمْرِيَ بِهَا لِلْكَلَابِ الْمُتَمِصَةِ عَلَى مَقْرِبَةٍ مِنْهُ تَزُومُ بِشِرَاسَةِ وَيَاسَ (ص ١٧٨) . والسوق المتخيل لدى "خيرى شلبى" يخلقه بناء لغوى ، أو هو قضاء تصنعه اللغة ، وهناك تبادل للتأثير بين المكان المتخيل : "السوق" من ناحية ، واللغة من ناحية أخرى ، وهو تبادل يغيد الجانبيين في اللحظة نفسها ، ومن هنا فقد تحول السوق لدى الكاتب إلى شبكة من العلاقات بين التصور من جهة ، وخصوصية اللغة والتراكيب الأسلوبية من جهة أخرى ، والمنطق الذى نفذ لوحة السوق هو بعينه المنطق الذى نفذ النص الروائى كله ، بكل مشاهد ، بداية من المشاهد الاستاتيكية ، مثل استعراض مكونات حجرية البطل : حقيبته ومصطبة وناقذة ، مروراً بالمشهد متوسط الحركة ، مثل جملته مع وداد الغازية ، هو جالس وهى تتحرك ، وانتهاءً بالمشهد غزير الحركة ، مثل مشهد السوق ، وهكذا.. وهنا سيكون من المهم أيضاً التحدث عن العلاقة بين السرد والوصف ، والسرد بالطبع هو عصب الحكاية ، ويتصل بمعمودها الفقارى ، ولكنه لا يتمكن من الانتعاش والتحرك والتمدد والاتصال إلا عن طريق الوصف ، ولكننا يمكن أن نلاحظ بشكل عام ، دون أن نصل إلى نظرية نهائية ، أن الوصف يتسق مع الاستاتيكا ، أو الأشياء التى لا تتحرك ، أما السرد فهو مرتبط بالديناميكا ، أو بكل ما يتحرك سواء أكان حدثاً أو شيئاً .

وهناك مشاهد شعبية للأطعمة ، وأساليب تناول الوجبات وهى تقدم خصوصية الشعب المصرى ، وذوقه الخاص المرتبط بمسألة التعامل مع الغذاء ، والطعام يمثل أحد الموضوعات المهمة التى تدرسها علوم الحضارة بوصفه يمثل حاجة أساسية يمارسها البشر على وجه خاص ، لأنهم يمثلون الكائنات الوحيدة القادرة على ممارسة فعل التنوُّق ، كما أن فعل الطعام يمكن أن يشكل فعلاً جماعياً احتفالياً يمارس فى مناسبات متعددة .

وهناك دراسات أنثروبولوجية تعرضت لتاريخ التعامل مع الأطعمة بصفته يمثل أحد أشكال التطور والتحضر الإنسانى ، بما تحويه كل مرحلة من تجسيد لمجموعة محددة من القواعد الأخلاقية والاجتماعية ، وتبادل الخبرات ، والمعرفة ، فى مختلف البيئات والمجتمعات باعتبار أن أساليب التعامل مع الطعام تعدّ مظهرًا ثقافيًا للإنسان ، وعنصرًا أساسيًا من عناصر حياته : [وأشار للولد حذوقية على البهك المواجه ، فقفز عابراً البهك كالبهلوان ، ثم اختفى فى شارع السوسى . وبعد حوالى ربع ساعة عاد يحمل على صدره جعبة كبيرة فيها لحم وبصل وليمون وطماطم وثوم وجرجير . خرط كل ذلك إلى قطع صغيرة وضعها فوق بعضها فى مستطيل لفة بورقة سيلوفان ثم لفة ثانية فى ورق اللحم التخين ثم ذهب بها إلى الفرن البلى حيث دفع بها الفرن إلى جوف اللهب لمدة ساعة ، ثم عاد بها محمولة على كومة من الأغلفة الساخنة . فوق فرشة من الجرائد انفتحت اللفة فإذا سيفوفنية من روائح عبقرية تنبعث فتبعث الشوق والطرب والإنسانية - ص ٥١] . ومن الممكن أن يتم الغذاء من "الزيارة" التى دخل بها الضيف ، وهى عبارة عن أوزة محمرة فى حلة من الأرز "المعبر" باللحم العجائى ، مع فطير "مشلتت" وعسل نحل وجبن "قريش" (ص ٢٣٩) ، وفى مواضع عديدة تصور الرواية وجبة الإفطار وتناولها ، فيطوح بطل النص فى جوفه رغيفين ونصف دون أن يدرى ، بسبب شدة إغراء [الفول والبصل والجرجير والليمون واللفت المحذوق والبادنجان المتبل - ص ٩٦] ويظل يملس بكفه على بطنه علامة أنها امتلأت ، ثم يساله الصبى خادم المطعم فى صوت أخوئ : " شاي ؟ " فيرد عليه " نعم " ويضيف : " هى الشيشة عندكم بكأم ؟ " فيرد عليه : " مايمعكش ! " إنها دقائق التعامل بين رواد المطاعم والعاملين فيها استطاع الكاتب أن ينقلها لنا من خلال روحها الطبيعية شديدة الواقعية ناعلاً لنا أبسط تفاصيل حياتنا الحقيقية المعيشة التى يتعمد كثير من الكتاب إخفاها بعدّها من صغائر الأمور ، حتى كشف الأدب الجديد عن أنها هى القضايا الجوهرية التى يعيشها كل منا فى كل لحظة من لحظات حياته ، وهى أساس وجودنا الذى ينبغى أن نبدأ منه كل رحلة بحث حقيقية عن معنى حياتنا .

كما تقدم الرواية مجموعة من أزياء الرجال والنساء ، فى مشاهد متعددة ، وكما هو معروف فى الدراسات الشعبية فإن الزى له فلسفة متعددة المعانى ، منها أن اللباس هو إحدى الوسائل المستخدمة لإبراز الجاذبية ، من أجل الجنس الآخر ، وخلق مزيد من الدوافع الغزلية ، ومن المعانى الأخرى المعروفة الارتباط بالمعتقدات الشعبية والسحرية ، وهذا يبرز الزخارف والنقوش والتطريزات المختلفة ، التى قد يكون المقصود منها منع الحسد ، أو جلب الخير ، أو ضمان الإكثار ، الخ ..

وهذه "سندس" الفجرية ترتدى ثوباً من الشيت الرمادى المبرقش بكُور صغيرة خضراء قاتمة ، كاس لحد الكعبين فوق الخلخالين بكورنيش عريض ، وكسور وكشكشة فى منطقة الصدر والجزع والوجه كأنه مرسوم بريشة فنان فرعونى شعبى جداً ، وفى أعلاه المنديل أبو أوية المشغول بالفل والترتر ، يخفى شعرها فى بَرْمَة عرباوية عتيقة . وتحت الشال القطيفة الأسود ، أما الأنف فمستقيم مدبب شامخ الطرف خروم من أسفله لى تتدلى منه فردة قرط من الذهب على شكل مخرطة الملوخية ، وبين الحاجبين نقطة وشم خضراء ، ولها مشية معجبانية كمشية الفرس ، ويحس من يراها أن كل عضو من أعضاء جسمها كأنها يمشى وحده فى حرية تامة ، لكنه مايلبث حتى يتقابل / يتضاقر / يتدافع / مع بقية الأعضاء الأخرى (ص ٢٢٥) . وأهم ما يميز هذا الوصف: اختلاط وصف الزى بوصف الجسد كأن هناك وحدة بين الجسد والذى ، أو كأن هناك روحاً واحدة تشيع فى العطين ثابته من انتمائهما للشخصية .

وهناك مشاهد أخرى ترتبط بتقديم مجموعة من المهن والحرف الشعبية ، فى صورة دقيقة تنم عن خبرة إنسانية واسعة ومعرفة بطبيعة الحياة الشعبية ، ورغبة فى التوثيق الفنى - إن صححت التسمية - لهذه الحياة بالانتقال إلى أدق التفاصيل ، والمواقف ، والمعتقدات ، وأشكال العمل ، والمهن الشعبية المختلفة ، منها على سبيل المثال مهنة البائع المتجول ، ويمثلها "محروس" ، جالساً على الطريق الزراعى فى مدخل المدينة ، أمام كومة من حزم الفجل والجرجير مفردة فوق جوال ، ينادى الزبائن بالواويل التى تنغزل فى فجله وجرجيره بحرارة وحيوية تفوق غزل أبى نواس فى خمرة ، فالعيون الخضراء فى فجله ، أما الجرجير فهو شراشيب ستائر غرفة نوم الحبيب ، وهو الوشم المدقوق على صفحة قلبه باسم النبى محمد عليه الصلاة والسلام (ص ١٣) ، لقد أكد الكاتب فى هذا المقطع القدرات الشعرية العفوية التى يعبر بها الفقراء عن أنفسهم بطلاقة .

سادساً

(أ)

لقد تعددت هذه الرواية أن تقدم لنا لغة البسطاء مباشرة لتضعنا فى قلب الحالة التى يريد الكاتب أن يوصلها لنا ، ونشعر فى كل موقف بمدى هذه الروح الواقعية التى تخلق لنا الحدث خلقاً ، نحن هنا مثلاً فى الشارع بالفعل ، وأمام دراجة تتوقف أمام البطل وعليها شخص يتقدم منه [فاشخا] حنكه الواسع صائحاً يودّ وحرارة : " إزيك " - ص ١٣] ، إن لفظة (فاشخا) هنا وبالرغم من سوقيتها ، بل وبذاتها أيضاً قادرة على أن تحشد انتباه القارئ بشكل حسى ، وتنقله مباشرة إلى قلب المشهد الذى تقدمه ، أى إلى قلب الشارع المصرى . ويتكرر هذا اللفظ مرات عديدة فى النص ، وفى موضع آخر ، على سبيل المثال يتحدث بطل النص عن "شوادفى" : [ثم فشق حنكه الواسع بابتسامة عريضة ، وراح يصب الشاى - ص ٢٣] .

نجحت لغة الكتابة فى هذه الرواية فى إيجاد حلول ممتازة لمشكلة اللغة التى يتم الحكى بها ، فقد تم استخدام مستويات لغوية متعددة فى الوقت نفسه ، فيستخدم الكاتب لغة القرآن الكريم ، ولغة الشعر العربى القديم ، واللغة العربية الفصحى البسيطة ، ولغة العامة ، ولغة الغوصاء ، واللغة البتذلة ، وكلها قد انصهرت لتتفاعل مع بعضها تفاعلاً تاماً ، وتظل تلح على ذهن القارئ حتى إذا ما انفرد أحد المقاطع بأى هذه الأنواع اللغوية لا يتسبب فى إحداث صدمة

ما ، أو إحساس بنتوء ينال من الانسجام المتصل بين مختلف الأجواء التي تقدمها الرواية . بل على العكس أضاف هذا الأسلوب ثراء إلى النص ، وأضاف طبيعة جديدة للتوجه الواقعي .

وتختلط ألفاظ المدينة بلهجات الفلاحين أو القرويين عبر سطحي بيتي شخصيتين من شخصيات الرواية مما يشي بالحراك الاجتماعي الحادث والتبدلات القروية الآخذة في التغيير والاختلاف تحت ضغط التأثير الناتج عن الهجرات إلى المدينة لتحقيق المزيد من الأمن الاقتصادي ، ويمكننا أن نتابع هذا المعنى في المقطع التالي : [بيت "محمد أبو سن" في مواجهة بيت الحاج "مسعود" مباشرة ، والود العميق متبادل بين النسوان عبر الشرفات والمنازل ، وكلمات : ياطنط ، ويآآبيه ، ويآآنسة تملأ الأصححة والأصائل بأصوات نسائية رخيمة بلهجات بندرية تشويها لكثرة فلاحية قاطعة - ٣٨]

وتستخدم الرواية معجماً شعبياً في أوسع استخدام تُقَدِّمُهُ رواية أخرى ، فنجد كلمات من قبيل [الوُسَّاعِيَّة ص١٣ (بمعنى المكان الفارغ المتسع) - فَعَصَ رأس الدمل ص٢٤ (بمعنى ضغط عليه) - ابن الحَاجَّة وبيدة لَزُمَ ص٣٨ (بمعنى مباشرة) - المندبل أبو أويَّة ص٢٥ (بمعنى ذو الزخارف) - تجسُّصُ ص٢٧ (بمعنى تثنى مشتكية) - تدحلبنا لمعرفة حقيقة أمرنا ص٣٩ (بمعنى تستدرجنا أو تتقصى أخبارنا) الخ ..] وهي ألفاظ شعبية شديدة الارتباط بالوجدان الشعبي ولعل بعضها لم يندثر حتى الآن .

وفي ابتداعات اللغة الشعبية ستقدم الرواية الأغاني والأدوار والماويل الشعبية في أفواه البسطاء ، والأغنية الشعبية هي قصيدة غنائية ملحنة مجهولة النشأة يرددها الناس في الأوساط الشعبية ، وهي تمثل واحدة من أعظم أنفار التجربة الإنسانية ، يسهم في تأليفها عدد كبير من المفوهين بها من خلال الإضافات التي يزيدها معظم ناقليها ، حتى تصل إلينا في شكلها الأخير القابل للتغير في المستقبل ، والأغاني الشعبية قادرة كما لا يقدر أسلوب آخر على السخرية والرفق ، والتعبير عن الفجعية ، ومرارة الحياة ، وهي الشكل الفني الوحيد الذي يمكن أن يقدم ممارسات سرالية مذهشة دون أن تقابل بأى رفض من قبل الناس ، وهناك - على سبيل المثال - الأغنية الشعبية الرائعة التي يفتتح بها الكاتب روايته ، وهي ذات نكهة فولكلورية تطرح الخرافة الشعبية ، بصورة شديدة الجاذبية مثل كافة الأغنيات الشعبية التي تتردد في ريف الدلتا ، أولها :

ياقبرنا ياهادى ..

يالابس البغدادى ..

شيل حماك وارقمها ..

خلى الدم يفرقمها ..

فرقمها لولى لولى ..

زى الشمع المحلولى ..

حليته قبضه قبضه ..

زى الصندوق الفضة .. (ص٧)

(ب)

يحكى البسطاء بطرق شديدة الطرافة لأنهم يتركون لخيالاتهم البسيطة العنان ، ليعبروا عن كل مايجيش بصدورهم بحرية شديدة ، وهامو محروس يحكى للبطل عن الجلبة الفضة التي سدوا بها رقبة الملك فؤاد التي ثقتبها رصاصة ، أو كيف أن الملك فاروق كان يشرب مرق مائة زوج

من الحمام تم انصهارها داخل حلة تغلى مياهها ، وكيف أن مطعم "العاصي" هو أشهر صاحب مطعم فول مدمس في مصر كلها ، ويقال إنه أهدى للملك فاروق قدرة من الفول المدمس ، وحين ذاق منها الملك طبقاً في قطوره أرسل له لقب البكوية في بريقة عاجلة (ص ١١) !! .

سابعاً

(أ)

يمثل المنطق الشعبي فلسفة حياة للبسطاء من أبناء الشعب المصري فقلتجارة على سبيل المثال مجموعة قوانينها الخصوصية التي لا تنجح شعبياً إلا من خلالها . وهذا ما تلمسته الرواية بحساسية شديدة فهذا : "محمد أبو سن" تاجر الأقمشة متوسطة الحال ينجح في تجارته ، بسبب هذه الابتسامة الجميلة في شفتيه ، وهاتين الغمازتين في صدغيه ، وعلى وجهه مسحة من الصفاء والطيبة والبراءة تجذب المشتري فيحس بأنه أحد أقاربه ، لما فيه من ألفة شديدة ، وبالإضافة إلى هذا فجميع زبائنه يثقون في أن أسعاره أقل من سعر السوق بقرشين وربما عشرة قروش في المتر الواحد ، كما أن أقمشته مضمونة الجودة ، ويعتمد "أبو سن" أن يجعل هناك برحة في أثناء القياس بالمتر ، فهو قبل أن يقطع القماش ، يبتعد عن نقطة القياس بخمسة قراريط على الأقل لصالح المشتري ، وهكذا نجح "محمد أبو سن" على مدى عشرين عاماً ، وقد تحول من بائع (سريح) بحرية يد إلى صاحب محل ناجح .

والخرافة والغيبيات أيضاً من المعاني التي تدخل في تركيب الذهنية الشعبية ، وتساهم في صنع المنطق الشعبي ، وقد وردت الخرافات في مواضع عديدة في الرواية ، وهذه دهيانة القرداتية ، من سكان الوكالة ، واحدة من قبائل النُور في الأصل ، ترسم لها الرواية صورة كاريكاتورية ، حيث وجهها منفوخ كالكرة . لا يثنى ولا يتكرمش ، لأنها - كما صرح زوجها الأخير - تدعك لحم وجهها بمنى الثور (ص ١١) ، ومنذ صباها وشبابها تربت على أطعمة غريبة ، تشتريها من أبعد الأسواق ، بأغلى الأثمان : كبد الذئب وقلبه ، بيض النسر ، إحليل الحصان !! . والسحر يمثل معطى من المعطيات الشعبية المهمة ، وله منشؤه الذي يعود إلى مراحل بدائية موقلة في البعد ، ومن أنواعه الطقوس السحرية المرتبطة بالمعادن كالحديد (الذي ارتبطت بتاريخ اكتشافه في حوالى الألف سنة قبل الميلاد عقائد دينية وسحرية مختلفة) والذهب ، والبرونز ، وهناك السحر الذى تمارسه "سندس" العجرية ، واسمه مشاهرة الذهب ، وشرطه أن يتم فى حجرة مظلمة ، وتقول "سندس" : إن فى الذهب سرا خطيرا لمن يفهم حقيقته ، وهى تكلف طالبة السحر بتحضير إبريق من المياه سقط عليه الندى ، وتضيف هى إليه أشياء من عندها ، ثم تضعه مع الذهب فى الطشت ، وتعزم عليه بتعزيمة معينة ، فى الوقت الذى ينطلق فيه البخور الجاوى ، فتوشوشه بكلمات سرية ثم تجفقه وتعيده إلى صاحبه ، فتلبسه فينعدل حظها ، ويتعدل مزاج الشخص الذى عليه العين والنية (ص ٢٤٤) ، وبفض النظر عن أن المسألة يقصد بها النصب والسرقة أم لا ، فالهم فى مثل هذه المقاطع أنها تبين التكوين ذهنى ، وأسلوب التفكير لدى المصريين فى مجملهم ، وبخاصة الطبقات الشعبية والفقرية فى هذه الحقبة الزمنية ، بل ويستمر جزء من المسألة على الأقل حتى الآن ، لأن القهور العاجز غير المستنير لابد أن يلجأ للسحر والمذلل والقوى الغيبية لكى يعينه على قضاء حوائجه ، والحصول على متطلباته .

(ب)

السخرية سلاح شعبى يستخدمه البسطاء لممارسة المقاومة المعنوية لأعتى أشكال القهر التى يمكن أن يعانون منها ، أى أنها تحوى فى داخلها المارقة بين طرفين ، أو تحمل فى تضاعفها المعنوية الشئ وتقيضه معاً ، ويسخر بعض الشعبين من سلوك الأثرياء ، وقيهم ، وسلوكياتهم . ويسخر بعضهم من أفعال الزمان وسطوته ، ويسخر بعضهم من سطوة القانون ، دون وعى بأنه يشكل أرقى ما وصل إليه تنظيم الحياة الاجتماعية المعاصرة . ويعتبرونه أحياناً قوة تحارب نزواتهم المعنوية وحياتهم وممارساتهم !! ، وهذا "شوادفى" حامى حسمى الضائمين والمتضررين

والخارجين على القانون ، يدلي بدلوه في المسألة محرضاً بطل النص على ممارسة التزوير : [- كانوا ؟! شي الله يكانون ! الكانون يطبخوا عليه في البيت يا أخانا ! أنت تفعل ما أقوله لك على ضمانتي ! سأعطيك أجراً على ذلك ! هاك قرش صاغ بحاله - ص ٢٧] . السخرية اللاذعة هي أسلوب الفقراء للانتقاد والاعتراض ورفض السلوكيات التي يستهجنونها ، ولتجاوز كافة الأزمات التي يمكن أن يمرؤا بها ، وهناك من يسخر من الحاج مسعود الثرى المكروه فيسميه [الحاج قرد - ص ٩٩] . والمواطن الشعبي البسيط يعبر عن نفسه مباشرة بالسخرية أو بتوجيه الشتيمة المقدزة أحياناً ، يوجهها ببساطة وكأنها تعبر بذلك عن حقه المستلب ، يوجهها بوضوح وبشكل مباشر لمن يحس بمعاداته أو أنه يوجه الأذى له ، وهاهو بطل النص يستشعر كم الأذى الذي وجهه له أستاذه الظالم الذي لم يكن يجبه أن أبناء الفلاحين المعدمين يمكن أن يتفوقوا في التعليم على أبناء الذوات ، فيصفه مباشرة : [إلا أنني رزئت بمدرس الرياضة ، كان سخيفاً ، وسجماً ، وابن زانية - ص ٩٠] .

لقد تميزت هذه الرواية على المستوى الفني والتقني ، وهي شهادة إبداعية على المرحلة التي سجلتها بدقة ، التسجيل بمعناه الإبداعي الذي لا يستطيع أن يمارسه سوى كاتب يقظ ، يؤمن بقيمة الإنسان المصري : يتنقب في ملامحه ، وفي سلوكياته ، وفي طبيعة تصرفاته بإزاء أدق المواقف ، لقد خاض الكاتب رحلة حسية في حياة الناس ، ولكنها حسية تظل متصلة في كل لحظة بأعمق الروح ، فتمكن من أن يضع قبساً من الضوء على جوهر هذا الشعب ، بعناصره المتحركة المتغيرة المتفاعلة بمسؤولية مع الظروف الخارجية ، من ناحية ، وعناصره الثابتة التي يعايشها منذ آلاف السنين .

قدمت الرواية صراع الإنسان ضد أشكال التخلف ، وإحباطاته ، صراع الإنسان لكي يتمكن من البقاء ، ليس بالمعنى الفيزيقي فقط ، ولكن بالمعنى النفسي ، عندما يشعر الإنسان أنه قد تحقق وجودياً بالصورة التي يريدها ، إذن فالرواية تسعى في النهاية لتمجيد الإنسان ، وتمجيد معركته لتأكيد مصيره وحريته .

قدمت الرواية لقطات ومواقف مختلفة ، طرحت إيقاعات متنوعة بين السرعة الخاطفة في مشاهد الأسواق ، والبطيئة الساكنة في لحظات كموح البطل في حجرته بوكالة عطية - على سبيل المثال - ، قدمت الجغرافيا ، والتاريخ ، والمثل الشعبي ، والكوميديا ، والسخرية ، والعلاقة بالسلطة ، والفهولة ، والغيب ، والوحدة ، وتفاعل الحاضر مع الماضي ، وقدمت تيمات مختلفة ، وبنيات فنية متعددة ، بين السرد المتقطع ، ومقاطع أشبه بحوادث أسطورية ، ووصف واقعي ، وغير هذا من تنوعات وانتقالات شديدة التباين خلقت كل هذه الثروة الفنية .

بطل النص مدفوع في مسار بعينه ، وتتحكم في توجيهه في هذا المسار ظروف الواقع الاجتماعي المسؤولة عن انحداره المتصل الذي انتهى بإحساسه بالمهانة ، ويدخله السجن ليشعر أنه يتلقى العقاب على انحرافه الانساني الذي يمثل جريمة ليس هو المسؤول الوحيد عنها . لقد كان البطل في المشهد الأخير في الرواية : مشهد السجن - بالرغم من قصره الشديد - يفكر بالأسلوب نفسه الذي كان يفكر به خارج السجن ! ! فقد حلم برؤية حبيبته " بدرية " وحلم بجو أرستقراطي ينتشله من ظلام السجن الحالك ، وهذا هو المنطق ذاته الذي عاش به قبل دخول السجن : منطق الحلم ، دون قدرة على ممارسة خطوة كبيرة تغير مسار هذه الحياة الكثيرة . وعندما يستوي ما هو خارج السجن وما هو داخله ، تصبح الحياة نفسها سجناً كبيراً ، وسيظل البطل دائماً يحس في الحالين : خارج السجن أو داخله ، بأنه معاقب على ذنب لم يرتكبه .

المصادر والمراجع:

- أحمد فرشوح .
- جماليات النص الروائي - دار الأمان - ط ١ - الرباط ١٩٩٦ .
- آمال انتوان عرموني .
- سوسيولوجيا الأدب - دار عويدات - بيروت ١٩٨٣ .

- اعتدال عثمان
 • البطل العضل بين الانتماء والاغتراب - مجلة فصول - المجلد الثاني
 - العدد الثاني - يناير - القاهرة ١٩٨٢ .
- تزفيتان تودروف
 • باختين : المبدأ الحوارى - ترجمة : فخرى صالح - الهيئة العامة
 لقصور الثقافة - سلسلة آفاق الترجمة (١٤) القاهرة ١٩٩٦ .
- جمال شحيد
 • فى خصوصية النص الواقعى - مجلة الفكر العربى - العدد ٢٥
 يناير / فبراير - بيروت ١٩٨٢ .
- جورج لوكاتش
 • دراسات فى الواقعية الأوروبية - ترجمة أمير اسكندر - الهيئة
 المصرية العامة للكتاب - القاهرة ١٩٧٢ .
- حسن داود
 • هاجس التغيير فى البناء الروائى - جريدة الحياة - ٩ سبتمبر
 لندن ١٩٩٢ .
- حميد الحمداى
 • بنية النص السردى - المركز الثقافى العربى - ط ١ - بيروت
 ١٩٩١ .
- خيرى شلبى
 • وكالة عطية - دار شرقيات - القاهرة ١٩٩٢ .
- روجر هينكل
 • قراءة الرواية - ترجمة صلاح رزق - الهيئة العامة لقصور
 الثقافة - سلسلة آفاق الترجمة (٥٦) - القاهرة ١٩٩٩ .
- سامى سويدان
 • أبحاث فى النص الروائى العربى - مؤسسة الأبحاث العربية -
 بيروت ١٩٨٥ .
- سيد حامد النساج
 • بانوراما الرواية العربية الحديثة - مكتبة غريب - القاهرة -
 ١٩٨٥ .
- سيزا قاسم
 • بناء الرواية - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة ١٩٨٤ .
- صلاح فضل
 • منهج الواقعية فى الإبداع الأدبى - دار المعارف - القاهرة ١٩٨٠
- الطاهر لبيب
 • سوسيولوجية الثقافة - معهد الدراسات العربية - سلسلة
 الدراسات الخاصة - القاهرة ١٩٧٤ .
- عادل الثامرى
 • "المتناقص" بين الأدب والتأريخ - مجلة الرافد - العدد (٤٧)
 الشارقة ٢٠٠١ .
- عباس لطيف
 • تجذير المتن الحكائى - مجلة الرافد - العدد (٥٠) - الشارقة
 ٢٠٠١ .
- غالى شكرى
 • برج بابل - النقد والحداثة الشريفة - رياض نجيب الريس -
 لندن ١٩٨٩ .

« الرواية العربية في رحلة العذاب - ط ٢ - دار الآفاق الجديدة
بيروت ١٩٨٠ .

« العين والإبرة - ترجمة مصطفى النحال - دار شرقيات -
القاهرة ١٩٩٥ .

« الدراسة النفسية للأدب - ترجمة شاكر عبد الحميد - الهيئة
العامة لقصور الثقافة - سلسلة آفاق الترجمة (١٨) -
القاهرة ١٩٩٦ .

« الروائي والأرض - دار المعارف - القاهرة - ١٩٨٣ .
« استراتيجية المكان - الهيئة العامة لقصور الثقافة - سلسلة
كتابات نقدية (٧٩) - القاهرة ١٩٩٨ .

« بحثاً عن النص الروائي - مجلة الفكر العربي المعاصر - العدد
٤٨ / ٤٩ - بيروت ١٩٨٨ .

« مقدمة في نظرية الأدب - دار العودة - بيروت ١٩٧٩ .

« بحوث في الرواية الجديدة - ترجمة فريد أنطونيوس - منشورات
عويدات - بيروت ١٩٨٢ .

- عبد الفتاح كيليطو

- مارتن لينداو

- عبد المحسن طه بدر

- مصطفى الضبع

- مطاع صدقي

- عبد النعم تليمة

- ميشال بوتور



القلاع .. والمكان .. ونبالة الطين

خيرى شلبى



القاع .. والمكان .. ونباله الطين!

خيرى شلبي

فى العام الرابع والخمسين من القرن العشرين كنت لا أزال طالبا بمعهد المعلمين العام بمدينة دمنهور. لم أكن دمنهوريا ولا حتى من البحيرة. إنما أنا من قرية شباس عمير مركز قلين بمحافظة كفر الشيخ أى أننى من معقل الإقطاع فى شمال الدلتا: الإقطاع الصريح بمعناه "الكلاسيكى"، يعنى الامتلاك الفردى لجميع الأرض الزراعية تقابله عبودية كاملة لجميع سكان المنطقة؛ فالجدير بالذكر أن محافظة كفر الشيخ برمتها - فى أدبيات شمال الدلتا الشعبية بل فى الواقع كذلك - أهديت للملكة نازلى من أبيها فى صباحية زواجها من الملك فؤاد، وقد سميت بالفؤادية طوال العصر الملكى. وقد ذهبت إلى دمنهور مع سبعة من زملائى ممن حصلوا على الشهادة الابتدائية من مدرسة القرية لأول مرة بعد أن كانت إلزامية، ذهينا مضطرين لأن معهد المعلمين لم يكن له نظير فى محافظتنا أو فى محافظة الغربية القريبة من قريتنا. وكان يتعين على أن أركب حمارا وقطارين، ولما لم تكن نملك حمارا فإن أختى الصغرى كانت تحمل قفلة الزوادة على رأسها وتوصلنى بها إلى محطة البكاتوش وهى قرية تبعد عن قريتنا بحوالى عشرة كيلو مترات أو أقل قليلا، حيث أركب القطار القادم من كفر الشيخ إلى مدينة دسوق. وفى محطة دسوق أحمل القفلة على كتفى وأمشى بها الرصيف بطوله لكى أصعد سلما واقفا عاليا يقودنى إلى جسر يعبر بى إلى الرصيف المقابل لأركب القطار الذاهب إلى دمنهور. وهناك أحمل القفلة مرة أخرى لأصعد بها سلما مشاهبا يقودنى إلى باب الخروج من المحطة. وأتوقف منتظرا اكتمال وصول زملائى السبعة لكى نسترك فى تأجير عربة كارو يشدها رجل. نضع فوقها قفطنا وحقائبنا ثم نمشي خلفها إلى حيث نسكن فى قرية على الضفة الأخرى لقرعة المحمودية اسمها "إفلاقة" كانت أشبه بمخيم للصيادين: بيوت عتيقة رطبية كثيية خرساء تبدو مقموصة من بعضها البعض، لا يزيد البيت عن طابقين، شوارعها وحواربها موحلة شتاء وصيفا، ذلك أن وزارة التربية والتعليم استأجرت بيتا جديدا مكونا من ثلاثة طوابق من صاحبه المراكبى ليكون مقرا لمعهد المعلمين، وكان له حوش كبير يتسع لجميع أنواع الألعاب الرياضية من كرة قدم إلى كرة سلة إلى ألعاب قوى. وكنت وزملائى السبعة نسكن فى حجرتين فى بيتين أحدهما فى شارع واسع والآخر فى حارة ضيقة. كل أربعة فى حجرة، كل واحد منا يستقل بجدار يغرش تحته حصيرته وبطانيته ومخدته. وفى الركن صندوق صغير يضع فيه ملابسه وأشياءه. الأشياء متشابهة فى الطاهر لكنها مختلفة اختلافا طيقيا ملحوظا؛ فبطانية الجيش التى اتغطى بها تختلف عن بطانية مصطفى التى هى من صوف الأحمر. ثم إن حصيرته فوقها شريحة خشبية من حشيات الكنب البلدى، وصندوق أثري ثمين، وملابسه جديدة على الدوام، قد فصلت على قده بعناية. وفيما أتقاضى أنا خمسة وعشرين قرشا من أبى كل خمسة عشر يوما لأشتري منها الغموس والأوراق والأقلام وتذاكر السفر يتقاضى مصطفى هذا السبلغ ولكن كل يوم! لا يداينه فى هذا المستوى إلا محمود ابن الفلاح الموسر. بينما مصطفى ابن تاجر حبوب. يليهما فى المستوى زميلى إسماعيل وهو ابن فلاح أيضا. وثلاثتهم حين يفتحون قفصهم تنفخ منها رائحة الأرز المعمر بالبط والحمام فى أبرمة، والفطير المشلتت، والجبن القديم والجبن القريش والسمس والحلاوة الطحينية أما قفتى فلانة بالخبز المشق والقراقيش المعجونة بالزيت إذا طال عمرها بضعة أيام تصلح لأن تكون قذائف تطبخ الروس من شدة صلابتها.

قصدت بهذه المقدمة الطويلة إعطاء صورة للتربية اللبيقية المحضة وكيف عانيت منها فباتت هى البؤرة التى يتجمع فيها ضوء الفن الذى شعرت به يسرى فى بدنى منذ الطفولة المبكرة. من هذه البؤرة: بؤرة الانسحاق الطبقي دار بخلدى - لأول مرة فى حياتى - فكرة أن أكتب شيئا على غرار ما يكتبه أبى السياسى المحيط من شعر يميز فيه لحم الحكومة التواطئة مع اللصوص، وما يكتبه ابن عمى - وهو أكبر من أبى سنا - من خطب منبريه سوف يلقيها على المصلين فى المسجد قبل صلاة الجمعة ويحلون أن أنسحب لأجلس على مقربة منه صامتا أتفرج عليه وهو يقوم

كل بضع دقائق ليفتح أحد دواليب الكتب المجلدة وينتقى واحدا بعينه يتصفحه وينقل منه فقرات ويحلولى مرة أخرى أن أستمع إليه بين المصلين وهو من فرط الإنفعال "ينشال وينهيد" فوق المنبر ويدق بالعضاء، وتصيبنى البهجة كلما قال: ويقول الإمام الشافعي لا تشاور من ليس في بيته خبز! فأعترف أنه أخذها من كتاب الأم الذي رأيته يتصفحه وقرأت عليه اسم الإمام الشافعي... وأخيرا على غرار ما أصبحت أقرأه في السير الشعبية بشغف وحماسة. وكان يسعدني جدا أن أرى الناس يحترمون أبى ويبجلونه بلقب: أفندى، ويقولون يد ابن عمى الأزهرى، ولكن السعادة سرعان ما تضحل بمجرد عودتي إلى البيت ومعاشية العناء الشديد الذى سبّذله أمى الصغيرة المسكينة فى تدبير - أو بالأصح تلفيق - غدوة تسد رمقنا بأى شكل: خبز وبانجان ملح. خبز وجبن قديم مع السريس والخس والجلوين. وكانت القاعدة هى الخبز أولا وأخيرا. والحكمة التى يعرفها الصغار من الكبار هى: إن حضر الخبز يكون الملح تذللا! وفيما نتحلق حول الطبلية نأكل هذا الخبز القدد تطغو فوقنا موجات من روائح السمن المدحرج والبط والفرايح المحمرة تهب علينا من دار أولاد أعمامى المتصلة بدارنا والمنفصلة عنها بأبواب خشبية هزيلة قزمة! سوف أقفزا بعد قليل لأقرأ على ابن عمى ما حفظته من القرآن.

وكما قلت فى شهادتى - فى أول مؤتمر للرواية تقييمة لجنة القصة بالمجلس الأعلى للثقافة فى القاهرة -: كان أبى هو النموذج المطروح فى خيالى للبلط منذ أن راودتني فكرة الكتابة وأنا فى الثالثة عشرة من عمرى بعد غرق حميم فى قرامت تراثية مكثفة فى مكتبة ابن عمى الأزهرى وقرارات فى كتب حديثة ومجلات ثقافية فى مكتبة أبى المحيط شعريا وسياسيا. السر فى ذلك ليس أبى فى حد ذاته - وإن كان جديرا بالبطولة بما أنه تزوج أمى الطفلة وهو فوق الستين من عمره بحثا عن الخلفة فأنجبت له سبعة عشر ولدا فكان عليه أن يستأنف حياته من جديد بعد أن سبقت إحالته على المعاش لكى يسد رمق هذه البطون التى انهالت عليه فى نهاية العمر - إنما السبب الأصيل - إضافة إلى معطيات شخصية أبى - هو المكان الذى نعيش فيه. إنه ليس مجرد بيت يأوينا، إنما هو بيت ذو تاريخ حافل: بصمات تاريخية بارزة فى كل بقعة منه. هذا البيت الذى فصلناه فصلا صوريا هزليا عن الدار الكبيرة المقامة على أكثر من فدان، كان هو الجناح المتحضر، المعد لاستقبال كافة ضيوف العائلة ومبيت المسافرين، يتكون من مدبرة كبيرة جدا جدا ومجهزة بالكسب والكراسى، وفيها ترابيزة وسط فخمة من خشب الأرو، وفى ركن منها مفضدة برخامة بيضاوية يوضع فوقها جرامفون بنغير عريض، وبجوارها دكة يرتص فوقها أربعة صناديق كبيرة أنيقة، فى كل صندوق ألف اسطوانة، كل اسطوانة فى ملف شديد الأنافة والمتانة من الورق القوى، وعلبة معدنية تشبه علب الشيكولاتة ملآنة بقطع غيار للجرامفون من تروس وزمبركات وعلب صغيرة محشوة بالإبر التى توضع فوق الإسطوانة عند دورانها فتفجر الصوت. خلف المدبرة حجرة للطعام تتسع لحفل كامل وفيها ترابيزة سفرة من خرج السراى الخديوية - حيث كان جدى المباشر يعمل فى معيتها من موظف بسيط إلى موظف مرموق جدا - وتتصل هذه الحجرة بخزنة للمواد الغذائية لها باب على الدهليز حيث يوجد الفرن ودورة المياه، ومنه يصعد سلم خشبي ذو عرائش مشغولة بالخرطة، درابزين جميل يتكسر عند البسطة ثم ينعطف مع البسطة الأخيرة ليستد فى استقامة مرتفع القامة يصنع حاجزا متينا. على يمين البسطة الأخيرة باب خشبي يفتح على التراسية وهى عبارة عن جسر يربط بين الدارين يحف به على الجانبين درابزين عال بعرائش من الحديد، على هذا الجسر كانت نسوان الدارين ينشرن الغسيل ويتجمعن عند الشق فى شهر رمضان يرقبن أزواجهن وهم قادمون من المسجد ليتفرقن بسرعة ويفرغن الطعام ساخنا. على يسار البسطة الأخيرة ردهة عريضة مربعة، وثلاث غرف: اثنتان متجاورتان والثالثة فى مواجهة الأخيرة ولها شبابيك تطل على فسحة الدار الكبيرة خلفها. أما الغرفتان المتجاورتان فشبابيكهما تطل على حارة جانبية فى الاتجاه البحرى. من المفترض أن الغرف الثلاث أعدت للنوم، لكن طفولتى شهدت غرفة واحدة فحسب معدة للنوم وحجرتين فارغتين تماما من أى محتوى. إذ إننا لا ننام فيهما إلا فى فصل الصيف وما أسهل فرشة الصيف: الحصىر والمخدرات، أما الحجرة المجهزة حقا، وهى الواجهة لبئر السلم مباشرة، فإنها حجرة نوم أبى وأمى - بطبيعة الحال -

وإن كنت لم أرها مطلقاً إلا نائمة بيننا على الحصير. فى الحجرة سرير نحاسى بعدمان مضلعة ذات عساكر لطيفة الشكل لامعة. وناموسية منسدلة. كان السرير تحفة تسر الناظرين! وفيها بينة وبين جدار الباب بوريه بعرض الحائط من أرقى أنواع الخشب وهو عبارة عن مجموعة من الأدرج فوق بعضها بمقابض مذهبة، تمتلئ كلها بملايس أبى أيام العز: قصاص من الحرير بأساور مجوز وبجوارها علب فيها عشرات من الأزرار المطعمة بالأحجار الكريمة ودبابيس تشبك رباط العنق. وأرطبة عنق وببيونات وجوارب وأحذية جلدها أبيض على بنى مع مراكيب وشبابب بوجوه من القטיפه. للبوريه مرآة بعرض الحائط من البللور البلجيكي. وفي الركن منتخب على شكل شجرة من خشب اللوز فى لون الفسدى. علقت فيها أعمدة من طرابيش ملبوسة فى بعضها، والبالطو الجبردين، والعباءة والجلباب الصوف الذى أصبح يرتديه أبى. أما بدله القديمة ففى صندوق فرعونى كبير محشور بين السرير والشباك البحرى. وفى الأرض سجادة متأكلة الأطراف منسولة من بعض الأركان. ومع ذلك، ففى منظرها أصالة تعطيك شعوراً بالعزة وأنت تمشى فوقها. جدران الغرفة عليها رسوم - فوق أرضية جيرية بيضاء - بالألوان الزاهية تشبه الرسوم المنقوشة بالطين على دايير السرير الحريرى: أطفال بأجنحة وأفاريز تحيط بحدائق وبنائى ومثلثات ومربعات ومستطيلات متداخلة فى جديلة مبهمه لكن منظرها مع ذلك بديع ومبهج. فوق هذا الصندوق كنت أجلس مرتكناً ظهرى على حاجز السرير، مطلقاً سراح بصرى على الحقول البعيدة المترامية، والهواء موج من موسيقى وعطف وحنان فى قيظ الظهيرة، وسحر حلال فى وقت الأصيل: كم من أغنيات عاطفية ألقتها فى قعدتى هذه! وكم من روايات لأرسين لوبين وبلازك وديستوفيسكى وشارلز ديكنز وجورجى زيدان ومجمود تيمور وفريد أبو حديد وطه حسين قراتها ها هنا وسرحت بى وبخالي إلى آفاق شاسعة شاهقة! وكم قصة حب نسجتها فوق هذا السرير على أرض من شعور بالعزة لمجرد أن كل هذه المحتويات فى دارنا إنما هى من خرج السراى الخديوية أو من أموال جدى التى قيل إنها كانت بغير حساب يحددها...! فوق هذا الصندوق قرأت مقدمة ابن خلدون، والأُممى، لأبى على القالى، والمعارف، وأدب الكتائب لابن قتيبة، والبلاء والبيان والتبيين والحيوان للجاحظ، وديوان المتنبى، وديوان المعرى، وفتوح البلدان، ووفيات الأعيان، وأعيان القرن الخامس الهجرى وبتيمة الدهر وكتب خالد محمد خالد ومصطفى صادق الرافعى. وكان مجرد شعورى بأننا نملك هذه الدار وهذه الأشياء وهذه الكتب هو عمود الأساس فى قيام روحى المعنوية لمقاومة الشعور بالانسحاق الطبقي حيث انقلبت الأوضاع، فباع أبى نصيبه من الأرض الزراعية لإخوته لينفق منها على أكلنا وكسوتنا وعلاجنا وزفاف ابنته البكر.

المكان - بيننا ذاك - هو الذى جسد لى المفارقات التى قامت عليها الأسئلة التى شغلتنى منذ ذلك الزمان ومازالتم أبحت لها عن إجابات إلى اليوم. أشد المفارقات صعقا لنفسية ذلك الطفل الشقى الرهيف الحس فى آن، الذى يشعر شعوراً غامضاً بأن واقعه يتحدى خياله الشعنون، هى أن يرى جده المباشر واثنين من أعمامه فى صور فوتوغرافية معلقة فى براويز على حوائط النذرة وجدران الغرف العلوية الثلاث. بعض هذه الصور لقطات موزوعة من مجلات مصورة، جده يتحدث إلى أفندينا عباس حلمى الثانى نداً لند. عمه مقرى، السراى مترعب على فخيم الرباش السلطانى يقرأ القرآن ووجوه أعيان السراى قد خرجوا عن طورهم من فرط الإعجاب والطرب. عمته الصغرى - التى أصبحت فيما بعد أما لحميمه - التى لاتزال حية بكامل صحتها، فى ملايس أفرنجكية ملوكية يصحبة إحدى الأميرات على شاطئ، الإسكندرية، أبوه نفسه فى صورة صحفية من عشرينيات القرن الماضى واقف فى أبهة بكوية زاعقة الأناقة يلوح فى انفعال شاب بعصاه الأبنوس وتحص الصورة سطر من الكلام يقول إنه يخطب فى مظاهرة ضد الاحتلال الانجليزى.. فإذا كان هذا هو الواقع فكيف تكون الروايات؟! إن ما قرأه من قصص وروايات مثيرة - حتى فرسان اسكندر دوماس الثلاثة - تتضاءل أمام هذه الوقائع المدونة صوراً على الحوائط تشهد بعراقة العائلة وأموالها الكريمة فيما نحن أبناءها أصغر أبناءها ندبر الغداء بصعوبة شديدة. تلك الدار إلى اليوم تجسد لى معنيين متناقضين تمام التناقض: الشقاء والعزة معاً!.. شقاء مقيم نراه فيها صباح مساء، بعد إن كنا سادة قوى مهابة أصبحنا أنفارا، ليس على سبيل المجاز بل بالواقع، حيث لم

يعد ثمة من مفر أن نسرح أنا وأختي الكبيرة في حقول الوسية مع الأنفار لقراءة اللطع من القطن ونقاوة الأرز من الأعشاب الدخيلة، النفر بستة قروش في اليوم، لكي نقيم أود الأسرة؛ ثم بعد ذلك لكي أدخر أجزتي للاتفاق منها على التعليم خارج البلدة. وفي آخر النهار نعود مهددين بفترتي على أى بقعة وسرعان ما نستغرق في النوم على الأرض لأن الفرش والأغطية تهرأت وذابت تحت عظامنا فصرنا نجتمعها كما نجتمع عظام الموتى لنكومها فوق الأركان لاستخدامها كخزق للمسح والتنظيف.. في الوقت نفسه هي الدار التي أشعر فيها بأدميتي تستيقظ معي صباح كل يوم بمجرد رؤيتي لبقايا الأشياء ذات الأصول الثمينة - (كم لهذه الأشياء ذات الأصول الثمينة من تأثير يهزني في كل ما أكتب؟) - وللكتب والدوريات الثقافية والجرائد المتناثرة هنا وهناك.

ولعى بالمكان نبع من علاقتي بدارنا تلك. بمضى السنين والتقدم في القراءة والتجربة اتسع ولعى بالمكان وتعمق فأصبحت أرى الناس نتاجا للمكان وطرحا له ما في ذلك شك. وبناء عليه يسحرني المكان المزحوم بمرق السنين ممزوجا بمرق البشر انبصمت عليه عاداتهم وطبائعهم وانعكست ميولهم ومعارفهم وثقافتهم على طرازه ونظام غرفه بل موقعه نفسه. المكان الذي تشم فيه دخائل القوم. ونوازعهم. طموحاتهم. تبلدهم. ازدهارهم. انكسارهم، المكان الذي يفرض شخصية ونمط حياته وجريان شعوره على القادم الجديد فإذا هذا القادم الجديد يتخلى طوعية عن مألوف عاداته شغوقا بالأسر لطبيعة هذا المكان.

إن المكان هو العيش الذي يضع فيه الزمان بيضه ويرقد عليه ليفرخ أياها فشهورا فسينا متشابهة أو مختلفة سيان. المكان وعاء الزمان ورحمه وحضنه ومرضعه ولولاه لتشرذ الزمان بغير أب بغير أم، بغير صدر حنون. بدون مكان يصيب الزمان لا شيء. المكان هو دفتر الزمان يخرطه تخطيطا صغيرا يوزعه على ثوان فدقائق فساعات فأيام فشهور فسنوات فدهور. قد يستطيع الإنسان والحيوان وجميع الكائنات التي تدب على الأرض أو في الجو أو في البحر أن تمتدني عن الزمان لكنها أبدا لا تفرط في المكان بل لاثوته عنه مهما تباعدت بها المسافات، والحمار الذي يعرف الطريق إلى داره في بلده بعد عشرين عاما من سرقته وصيفه وتشغيله في مكان آخر بعيد حتى إنه ما أن ينزل ببلده القديمة حتى يأخذ طريقه مباشرة إلى دار صاحبه القديم دون أن يخطئ، في بيت واحد به أن يخطئ، في شارع أو حارة. فهو أكبر دليل على أن المكان بالنسبة للكائنات هو الأساس، هو الجوهر، جوهر الأرض التي نبئت منها هذه المخلوقات.

إن عالم الجغرافيا المعرى العظيم جمال حمدان حينما شخص جوهر مصر في عبقرية المكان قد ترك الجملة ناقصة معتمدا على ذكائنا في استكمالها على هذا النحو: عبقرية المكان مكان العبقرية. فإذا نعترف للمكان بعبقريته فبالضرورة لابد أن نعترف للعبقرية بالمكان، فعبقرية المكان تحيل المكان بالضرورة إلى مهد للعبقرية، وما العبقرية إلا انتباه ووعي بذاكرة المكان وتداعياته ومعطياته الطبيعية ثم التاريخية فالاجتماعية الواقعية. أسوق إليك دليلا من تجربتي الخاصة، أنا مثلا لم أخطر الحى الشهير "قايتباى" المحتوى على مقابر المجاورين المتاخمة لحى الدراسة مكانا لأكتب فيه وأقرأ. إنما عبقرية المكان هي التي شدتني وسيطرت على. لقد دخلت حى قايتباى أصلا لسمكرة سيارتي الفولكس التي انعجن رفرقها على طريق صلاح سالم وأرشدني طفل صغير إلى سمكرى فى قلب المقابر وتكفل بالإتيان به، فإذا هو السمكرى حسن ورده الذى أزيلت ورشته فى جبل الدراسة فاقتطع جزءا من حوش الأسرة المدفون فيه أبوه وجعله ورشة للسمكرة. وجلست فى جوار كشك من الصفيح يبيع الشاي والشيشة لزبائن الورشة وصانيعيتها. كنا فى منتصف النهار، وأفقت فى الثانية صباحا على منظر غريب جدا، السمكرى علق لبة "البليلادوس" فى جدار الحوش فوق رأسى تماما وتركنتى مندمجا فى الكتابة طوال ما يقرب من عشرين ساعات! وكان قد انتهى من إصلاح السيارة ثم ركنها وشاف شغله مفضلا الأينزعلى من اندماجي وإن طال. عندما أفقت لم أتذكر أنني شعرت بالرغبة فى الكتابة ولا كيف بدأت ولا ما الذى كتبت! لكن كان بالتأكيد شيئا بالغ الأهمية بالنسبة لى: لقد قطعت يومها شوطا كبيرا جدا فى رواية [الشاطر] كل ما أذكره أننى فى أثناء اندماجي فى الكتابة كنت أصفى لحديث كلب

يصادقني أنا ورهط من أصدقائي صداقة حميمة، ذلك هو كلب غرزة صديقنا الغرزجي حسن عابدين فى زقاق الدق بحى الصناديقية فى خان الخليلي. كان بيني وبين الكلب حوار صامت وممتد على مساحة سنين مضت، وكنت وأصدقائي قد بنسنا من تفسير موقف الكلب الصديق تجاه صديقنا إبراهيم منصور على وجه التحديد، ما يكاد الكلب يشم رائحته صاعدة سلم العلوية حتى يركبه الجنون وينبح بعدوانية غريبة، ربما لأنه يعرف أن إبراهيم منصور يجيء إلى هذه العلوية من أجل خاطر عيون رائحة نجيب محفوظ [زقاق الدق] ومن ثم لا ينتفع سيده منه بشيء، ذى قيمة تذكر، ولما غلب حمارنا فى معرفة سر العداء الذى يكنه صديقنا الكلب لصديقنا الإنسان نبت فى ذهني خاطر طريق أقنعني بأن الوحيد الذى يملك هذا السر هو الكلب نفسه، وخطر لى أن أكتب قصة على لسانه يدلى فيها باعتراقات تفصيلية لسر هذا العداء غير المبرر على الإطلاق لرجل طالما خطب وده وتودد إليه فى محاولة لإقناعه بأن العصا التى يمسكها فى يده دائما ليس هو المقصود بها لا سمح الله إنما هى منسأة يتوكأ عليها ويهش بها على الشبان الأذكياء، وليس له فيها مآرب أخرى، ولم أكن بعد قد توصلت إلى الكلام الذى سيقله الكلب لنا، إلا أن خاطرا آخر كان يبدو أنه ينبو تحت الثبن دون أن لاحظته. وهو خاص بالكلب نفسه. بشدة وفاته للمكان وارتباطه الأبدى به، إن الكلب مكان بالدرجة الأولى. والسر فى عدم تطوره كما يقول أستاذى عادل كامل فى مقدمة [مليم الأكبر] أنه لم يفلح فى كسر الحاجز بين الزمان والمكان بحيث يصبح قادرا على تصور نفسه فى أمكنة متعددة فى أزمنة شتى فيما هو لم يغادر موضعه، وهذا يعنى أن زمان الكلب مكان، والكلب تبعاً لذلك يعتبر أعظم مواطن على الأرض لأن ارتباطه بالمكاني يصل إلى حد التقائى فيه، خذها لى أبعد مكان واتركه وعد راكب طائرة، فى الغالب ستفاجأ بأنه قد سبقك عائداً إلى البيت الذى طرته منه.. الكلب هو آخر من يفرط فى المكان. فى الوطن.. البيئة النفسية والاجتماعية التى نما فيها ذلك الخاطر كانت مسمدة بأسمدة طبيعية تحمصه وتنميه، حيث كان عصر الانفتاح قد أشاع فى البلاد رواجاً اقتصادياً كاذباً خدر جميع المواطنين فنسوا أن المال الجارى بين أيديهم بسهولة ليس مالمهم إنما هو مال الأجنبي الذى ضحك وسلبهم مخراتهم فى مقابل سلع استهلاكية مؤقتة.. آنئذ كان زمن البيع قد بدأ، بيع مجلس قيادة الثورة وبيع القطاع العام واشتغل البيع على نطاق شعبى واسع. ابتداءً من بيع طفلة إلى شيخ بترولى يعبث بها شهورا ثم يردمها خربة إلى المجتمع المصرى، إلى بيع الأشياء الثمينة من أجل فلوس مبهرة بكثرتها مع أنها قليلة القيمة، بيوت لتقام فوقها عمائر، مراكز وأندية ثقافية ليقام بدلا منها بوتيكات وملاذ. آباء يبيعون أولادهم بثمن بخس لا يساوى مشقة اغترابهم والبعد عن عيالهم بالعرش والعشرين سنة. كل ذلك كان مجرد هياج عاطفى يؤرق مضجعى، وكلما شرعت فى تأليف رواية تعبر عن هذه الهموم الراهنة أحبطتني حركة الواقع التى تمكسها الصحف فأزاد اقتناعاً بأن الواقع أبلىغ فى التعبير عن نفسه من أى عمل فنى، الواقع نفسه بات أسطورة مروعة فمن لى بخيال يتفوق على خيال الواقع المبرقع كفرس رعى بالفارس من فوق ظهره واندفع فى التيه والضلال لا يلقى على شئ بالمرة.

فلما أفقت تلك الليلة فى ورشة حسن ورده سمكرى السيارات الكائنة فى حوش فى مقابر المجاورين، تبينت فى تلك اللحظة المشرقة أن صديقى الكلب كان يروى لى - بلسانه ككلب حقيقي لا مجازى - رواية مهمة جداً: حكاية صراعه المؤلم مع الملاك الجدد الذين اشتروا غرزة صاحبه وطرده منها شر طردة، وكيف أنه لن يغادر المكان حتى لو قتلوه، ولسوف يجتهد ليتقبل صداقة ملاك الجدد ولسوف يفرض عليهم وجوده بكل الوسائل والحيل. أوصانى حسن ورده ألا أحرهم من الزيارة اليومية إن أردت طالما أن قعدتهم صادقت هوى فى نفسى. الواقع أننى لم أكن فى انتظار هذه الدعوة، ففى اليوم نفسه خرجت من بيتى إلى حوش حسن ورده مباشرة، فاحتفى بى احتفاءً عظيماً كشف لى عن جانب مهم جداً فى الشخصية المصرية وأعنى بها علاقتها بالكتابة والكتاب، إنها - حتى فى حالة الأمية - تنظر للكتاب وللكتابة نظرة تقدير واحترام أساسها قدسية الكتابة والعلم فى الزمن المصرى القديم، أو بمعنى أصح فى مصر القديمة. هيا لى ركناً قسماً منع عنه كل متطفل مخرج من الصناعات أو الزبائن، وأوصى لى بشيخة ثابتة أمامى، وكل طلباتى على

حساب الورشة. يوما بعد يوم اكتملت رواية [الشطار] فى خمسمائة صفحة على لسان نفس الكلب من أولها إلى آخرها؛ وهى رواية تكرس لقدسية المكان - الوطن.

وبهذه المناسبة فقد بلغتني آراء شفهية قيلت فى قعدات خاصة تأخذ على روايات عدم اهتمامها بالحبكة، أو التكنيك! وإنه ليوُسُفنى أن آخذ عليهم ضيق النظرة وسطحية القراءة، لأنهم لو قرأوا بتجرد من الآراء المسبقة، ومن تأثيرات كتاب بأعينهم من المصريين والأجانب، فإننى لمتأكد والأمر كذلك أنهم يضعون أيديهم على بناء معمارى مبنى بخطة تكنيكية سرية. إن الحبكة السرية وقد ذقون القراء؛ إنما دائما فيها ليست محض "فتاكة" فنية، لا ولا هى من أجل النظرة للضحك على ذقون القراء؛ إنما سرية الحبكة فى أدبى أنا بالذات ضرورة فنية حتمية لأننى فى حقيقة الأمر ضد الروائى، ضد التأليف. أو هكذا أريد أن أبدا. إنما أنا أقدم حيوات يهمنى بالدرجة أن يتعامل معها القارئ ليس باعتبارها رواية جيدة الصنع دمجها براع ولد عبقري يفهم معنى الحداثة وما بعد الحداثة وينهم فى الحساسية الجديدة وما شاكل ذلك من شعارات ومصطلحات قرءاء بلهاء يحيطها قدر كبير من الشعوذة والتضليل بالإيهام والتراكيب المراوغة. كلا، وإنما يقرأها باعتبارها واقعا حيا أتبع له أن يراه من زوايا كاشفة.

من يتصور أننى لا أهتم بالحبكة، أو بالتكنيك إن هو إلا ببغاء يردد مصطلحات لا يفهم مغازيها، ويهمنى فى هذا المقام أن أثبت - مضطر لذلك فعفوا - أننى ربما كنت أحرص روائى هذا الزمان على التكنيك والحبكة ولكن بتوظيفهما فنيا وفكريا. وأزعم أن رواية [الأوباش] هى رواية التكنيك بالدرجة الأولى، وأن رواية [السنيورة] لخصت تكنيك الأسطورة فجعلت من نفسها "تيمة" تتسع لاستيعاب كل ما يمكن أن يخطر على بالك من مواقف إنسانية متنوعة؛ ناهيك عن روايات [العراوى] و [الودد] و [فرعان من الصبار] و [رحلات الطرشي الحلوجى] و [وكالة عطية] و [موال البيات والنوم] و [الحس العتب] و [بغلة العرش] و [موت عبادة] و [ثلاثية] [الأهالى]: [أولنا ولد] و [ثانيينا الكوسى] و [ثالثنا الورق] و [صالح هيصة] و [صهاريج اللؤلؤ] و [منامات عم أحمد السماك].. كلها روايات يلعب فيها التكنيك دورا رئيسا بل أحيانا يكون هو الأساس كما فى الأوباش والسنيورة ووكالة عطية وصالح هيصة ومنامات عم أحمد السماك وأخيرا صهاريج اللؤلؤ التى استعارت تكنيك السفوفنية الموسيقية لتعبر عن بطلها عازف الكمان.

على كل حال .. ولزيد من التوضيح لم أكن أود الإفصاح عنه لولا ذلك القصور المفجع فى التلقى لدى الشبان الجدد الذين - لضعف بنيتهم الثقافية وهشاشة مواهبهم - إعتادوا ثقافة السماع الشفاهية على المقاهى وفى التجمعات التى ينضحون فيها على بعضهم البعض، يفكرون بعقلية الآخر، ينظرون بعين الآخر، يبنون آراءهم على رأى الآخر.

إن التكنيك فى جميع قصصى ورواياتى هو تكنيك المكان، معطيات المكان، لغة المكان، مفرداته، طرحه للشخصيات. الناس عندى تشبه المكان كما يشبه الإبن خاله بالضبط، الملامح نفسها السلوك المحتوى الإنسانى نفسه. للمكان جيناته الوراثية فى الجينوم البشرى. سأشرح لك هذه النقطة باستكمال قصة علاقتى بحى قايتباى بعد إنجازى لرواية الشطار. لقد عنيت بالبحث عن الأسباب الجوهرية التى ربطتني بالمكان وجعلته موحيا يفجر فى داخلى براكيز كانت خادمة، وإردُ أن يكون حب العزلة، وإرد أن يكون حب البحث عن تجربة جديدة، وإرد أن ولعى بالشارع والحارة وعامة الناس من الفقراء والمهمشين يقف وراء ارتياضى هذا الحميم بهذا المكان؛ لكننى - وبالعجب - لم أستكشف السر الحقيقى - وربما كان الأوحى - وراء استيظاننى لهذا المكان.. ذلك أن ستى سكينه الداوودى - أم أمى - من بلدة اسمها قوة على فرع رشيد؛ وطوال طفولتى المبكرة كنت أقضى شهور الصيف كلها عند ستى وأهلها فى مدينة قوة حيث تحاطبني رعاية أسطورية، يتطوع الكثيرون للتجوال بى فى الشوارع الدنية المبهرة. إن مدينة قوة مدينة فريدة لا مثيل لها فى العالم أجمع، ولا أدري كيف تغيب عن الأجندة السياحية وعن هيئة الآثار! فى مدينة قوة ثلاثمائة وستة وستون مسجدا، نعم، وإن لم تصدق إنهم وعدهم، فيها

مساجد بعدد أيام السنة الكبيسة، وأى مساجد، طرز معمارية بدعية عريقة، يعنى فى كل شارع وحارة عدة مساجد تخلق الأبواب بمآذنها وإيواناتها المهيبة ومنابرها الغضة ونقوشها ورقوشها الإسلامية؛ ناهيك عن عدد من التكايا والخنقاوات والبيوت الأثرية، ومصنع الطرابيش التاريخى الشهير الذى أنشأه محمد على باشا الكبير فيها، وورش الأحزمة والبطاطين التى كانت أكبر صناعة شعبية فى مصر قبل صناعة الموبيليا فى دمياط لكنها بكل أسف ضاقت عليها خنادق الانفتاح الذى أغرق البلاد بأنسجة البتروكيماويات الرخيصة فتوقفت الورش ولم تجد ضميرا وطنيا واحدا يعمل على إقالتها من عثرتها. كل هاتيك الأبنية الأثرية فى مدينة قوة مبنية بالأحجار المنحوتة من جبل المقطم مثل الأهرامات ومعظم مصر الكبيرة.. وفى طفولتى تلك كانت شوارع المدينة تبدو واسعة جدا، كل حين تمر عربة حنطور تقف أو سيارة متهادية تتجنب حلقات الأطفال إذ يلعبون فى نهر الشارع جميع أنواع الألعاب، الهدوء مخيم طوال الليل والنهار فيما عدا الأسواق وشارع النحاسين.. فلما تجولت وأنا فى حوالى الأربعين من العمر فى شوارع حى قايتبى لم أظن بادئ ذى بدء إلى أنها بمبانيها صورة طبق الأصل من قوة الطفولة، نفس المساجد نفسها بالطراز نفسه، البيوت الأثرية نفسها المبنية بالحجر الجبرى، تعطلت ذاكرة الذهن لكن ذاكرة الوجدان لم تتعطل، خرجت منها الحميمة الكامنة فيها منذ الطفولة لتعانق هذا المكان كالطفل الغائب عن أمه ثم عاد إليها شابا فتيا؛ استيقظت حميمية المكان فحترقت على نفسها هائنا واكتفت بذلك. وتلك - فعلا - هى عبقرية المكان حقا، حيث يصبح المكان جزءا لا يتجزأ من شخصيتك من تكوينك النفسى، والثقافى فهيهات أن يخفت أو يضمحل حتى وإن اختفى مؤقتا؛ فما أن تفجره أشباهه حتى يفيض بعبقريته والهياماته وإشراقاته.

وإذ يدخل المكان فى النسيج الإنسانى لكاتب مثلى ينعشه عرق الشغاليين أكثر من أى عطر، فإنه بالضرورة يدخل فى نسيجى الفن ليصبح هو الدافع للكتابة وهو الملهم وهو المعنى بالكتابة، تكريسا لرفضه أحيانا، حينما له فى أحيان أخرى، وكرمز فنى فى غير ذلك من أحيان، كتكنيك، كمصدر للحبكة. فأنا الذى تعلمت - ومارست - النجارة والحداثة والحياطة والمكوة، كما اشتغلت بأشياء سريحا وبأشياء فى محل وقومسيونجى، أراى دائما منحازا للطبقات الدنيا. وللأسماك التى يعيشون فيها ويعملون. إنهم وطنى الحقيقى. إنهم المكان والزمان فى صيرورتها التاريخية. هؤلاء، الذين نسيهم بالمهمشين، ويسكنون المناطق العشوائية. وتبستجى الحكومات لكى تحسن إليهم مجرد الإحسان والعطف، هم صناع المثقفين والعلماء والقادة والرؤساء ورجال الحكومات المتعاقبة، العنف والبلطجة والخروج على القانون كل هذا مفروض عليهم فى غياب العدالة الاجتماعية فى ظل الحكومات الفاسدة؛ وإن جريمة واحدة من جرائم الساسة والمسؤولين لهى أشنع من كل الجرائم التى يرتكبها كل الخارجين على القانون من أبناء الطبقات التحتية، وتظل هذه الطبقات على فقرها الروع وبؤسها وتوسعها هى نبع الحنان والعطف والإنسانية فى أرقى معانيها؛ هم خميرة القلوب الطيبة. وحفظة الجميل. ومصدر النظام. والأمن، والسلام، وقنبلة الخطر الموقوتة التى لا بد أن تنفجر فى لحظة يستحيل حساب موعدها أو التمكن به؛ وهم القادرون دائما على فك أسرهم وتكسير قيودهم.. هكذا فعل الأنفار فى رواية [الأوباش] فى ثورتهم الكبرى داخل الإسطبل الذى خصصته إدارة الوسية لبيتهم وتحديد إقامتهم؛ كان الإسطبل تشخيصا لعقلية متجبرة غاشمة مضادة للتاريخ والإنسانية تريد إحكام السيطرة على الناس سيطرتها على الحيوانات الداجنة، إلا أن الإسطبل بتجميعه للعناصر الواقعة تحت الغبن والظلم على مختلف المستويات فى الوسية. هيا الفرصة لقيام صراع ضد الزمن. على وجه التحديد زمن العبودية الممتد قرونا طويلة إلى الوراء؛ كانت إدارة الوسية - متواطئة مع مقالو الأنفار - قد لفتت لهم تهمة بتعدد السرقات ومن بينها حقيبة كانت تحتوى على أجورهم سرقوها من المقال، وخفقت فيها البناية واضطرت الوسية إلى حجزهم فى الإسطبل حتى لا يهربوا؛ كان ذلك منذ وقت طويل مضى يحسبونه بمواسم الحصاد وبآخر يوم أكلوا فيه أكلة مشوية. ولأمر ما - تبرزه الرواية بالطبع - يقع فى يد أحد الأنفار مظلوف حكومى ملئ بالأوراق، فيعطيه بدوره للولد طلعت التلميذ الذى يعمل نفرا معهم وبييت متلهم فى الإسطبل المغلق من الخارج. وعلى ضوء ركية

النار يندمج الولد طلعت في قراءة الظروف فيفاجأ بأنها أوراق قضية. وأن أسماء التهمين فيها تتطابق مع أسماء ناس يقيمون معهم في الإسطيل، وكان يحكى لن حوله لكن واحدا منهم لا يخطر بباله مطلقاً أن تكون هذه الأوراق هي أوراق قضيتهم الأزلية وإن كانت فمن الخيال أن تصل إلى هنا. وهكذا راحوا يستخدمونها في أغراضهم. يشعلون بها ركية النار تحت الشاي أو للتدفئة. يمسحون بها مؤخراتهم بعد قضاء الحاجة، فبالى أن فطنوا إلى أنها أوراق قضيتهم التي تثبت براءتهم كانت الأوراق قد انتهت تماما. وقبل ذلك كانت الحياة تضي على مسارين متداخلين بما أنهم الشخصيات نفسها الوقائع نفسها، فالواحد منهم قد يعيش موقفاً في الإسطيل فإذا هو مشروح ومستكمل في الملف، أو العكس. وصحيح أن أوراق القضية قد مسحوا بها مؤخراتهم إلا أنهم في النهاية قد عرفوا. ومن عرف كمن لا يعرف. وهكذا ثاروا ثورتهم العنيفة المدمرة لكل شئ حتى هم أنفسهم إلا من كتبت له النجاة ومن بينهم طلعت. وبهذا يكون المكان قد هزم الزمان وخلق زماناً جديداً قد يستفيد منه الناجون.

انحيازى للطبقات الفقيرة الكادحة ليس ينبع من فراغ بل هو قائم على معطيات الواقع ودعم من التاريخ، وإنى لزعم بأن التغيير الحقيقي سوف ينبع منهم، من عيالهم للملين يكتب الشاعر الشعبية المارفين بحقيقة الهوية المصرية. إنهم القادرون دائماً على التكيف، والتواءم والرضا بالمستح إلى أن يحلها الحلال، والحلال في أدبياتهم يعنى هم ولكنهم تأدبا وورعا ينسبون إلى الله الفضل فقدموا فيما سيوفهم في فعله إن عاجلاً أو آجلاً. إذا قلب لهم المجتمع ظهر المجن واستعلى عليهم بمظاهر مغالية أو بفنون تهزأ من ذكائهم ومشاعرهم أقاموا لأنفسهم المجتمع الملائم لطبائعهم وتكاملوا - وإن تناقضوا- تناقضا مذهلاً - في إقامة وثام بينهم يسمح لهم بالتعايش في سلام، وابتدعوا فنونهم المتسقة مع حياتهم وطبائعهم ومفرداتهم. من غناء إلى قصص وحكايات وسير شعبية إن تأملناها متجردين من أمراض الاستعلاء الطبقي الثقافي فوجدنا بأنها منابع ثرية للحكمة والمثل والأخلاق والفروسية والقيم العليا غير أنها معبر عنها بقاموس مختلف ذى مداليل مختلفة وأبعاد مختلفة. وهذا ما تشير إليه [وكالة عطية] المكتوبة بعد رواية [الأوباش] بأكثر من عشرين عاماً، حيث اختلف معنى المكان ما هنا. إن الوكالة الدمنهرية صورة أخرى من دارنا في القرية: مخزن لتاريخ أمجاد غابرة. جار عليها الزمن فجردها من العزو والأبهة وعجز عن هدمها فتركها جرباء مهملّة، آتت ملكيتها بعد رحلة طويلة من الذل والهوان إلى شوادفى ذلك البدائي الجبار الحازم الباتر المشارك في النقيضين: الخير والشر بنصيب موفور، فتح الوكالة لحائلة القوم من أشباه الكلاب الضالة يبيتون فيها بالليل أو يستأجرون حجرات بالشهر بما يساوى قرش صاغ في الليلة، فسكت جميع حجراتها بتشكيلة عجيبية من البشر تثبت أن مصر هي البلد الوحيد في العالم الذى يمكن أن تتعايش فيه المتناقضات مهما بلغت من حدة، أما حوش الوكالة فمستروك للإيجار اليومى نظير قرشين في الليلة. وبهذا تصبح الوكالة دولة قائمة بذاتها. رئيس جمهوريتها شوادفى المجهول الهوية.

أنا - ممثلاً في شخصية الراوى، مثلاً كنت ممثلاً في شخصية طلعت في رواية الأوباش - أكن في نفسى إعجاباً بشخصيات هذا العالم من زاوية ما، وإن كانت الرواية قد أدانتهم فهذا شأنها لأن الشخص الذى يعيربنى فجأة ليكتب بدلا منى ثم يهرب وأحياناً يخفى لفترات طويلة، يكاد يكون منفصلاً عنى بعواطفه السخنة التى كثيرا ما أضطر لقاومتها بعقلى البارد حتى أستطيع الإمساك بها جيداً ووضعها فى شكله الظاهرى، له فى حقيقة الأمر أعرافه وقوانينه وقيمه الهارب من الأعراف والقوانين فى شكله الظاهرى، على أن السلوك هاهنا يزداد انحطاطاً نتيجة احتكاك هؤلاء الناس بمجتمع زائف يدعى الأخلاق الحميدة يجيد رسم قناع الفضيلة والورع فيما هو فى حقيقة أمره أشد انحطاطاً وأشنع طوية. وسر العدا بين مجتمع الوكالة والمجتمع الخارجى هو مضمون الصراع بين عالين مختلفين فى الظاهر فحسب لكنهما واحد فى حقيقة الأمر كل ما هنالك أن عالم الوكالة يجاهر بمواقفه وانحطاطاته أما العالم الخارجى فيخفيها وراء أقنعة صلبة وبرغم اقتناعه

أنها مجرد أقنعة فإنه يغضب لعدم اعتراف الآخرين بها والتعامل معها باعتبارها حقيقة! وفي النهاية ثمة توائم وتمايش بل وتواد بين العالمين.. تلك هي عبقرية المكان التي شخصتها الرواية أو حاولت.. وكانت الوكالة الأثرية هي الجامعة للتقيضين.

أظنني في غير حاجة إلى الإشارة بأنه "تكنيك" رواية [وكالة عطية] هو "التكنيك" نفسه المعماري لمبنى الوكالة نفسها؛ حيث نرى مجتمع الوكالة مثل الوكالة نفسها عبارة عن بكيات ومقرنصات وبلوكات وشرائح وحليات معمارية. المكان هو السيد، وهؤلاء هم أبنائه، حتى مكوناتهم النفسية والمعرفية تشبه سراديب الوكالة، والانتقال من شخصية إلى شخصية هو انتقال في جوهر المكان في مكوناته المعمارية وحدوده من جميع المكان، كلهم صور متعددة من شخصية الوكالة طبعتهم بطابعها وكثفوه؛ بإشعاعاتهم الإنسانية الصرفة. والإنسانية التي أقصدها - هنا - ليست تعنى جوانب التعاطف والخير والنبالة وما إلى ذلك من أبعاد مشعة تخاليل خيالنا كلما استمعنا لكلمة: إنسانية، إنما الإنسانية المقصودة هنا كل تصرف تلقائي بدائي يصدر عن الإنسان من حيث هو كائن يمنح نفسه صفة التفرد على الكرة الأرضية فيما هو كائن أرضي تجمعه وجميع كائنات الأرض صفات وراثية وجسمانية وجنسية مشتركة، لها جميعا عقل يستفيد من تراكم التجربة ووجدان يستفيد من تراكم الشاعر والمحسوسات، وقد وصف الله سبحانه وتعالى الكائنات الأخرى من كل ما يدب على الأرض وفي البحر وفي الفضاء بأنها أمم مثلنا، إلا أن الإنسان قد تفرد بينها بسلوكة الإجرامي عن تدبير وتخطيط لقتل أخيه الإنسان أو لإبادة دول بأكملها. وقد طمحت الوكالة - الرواية - إلى أن يكون عالمها هذا الغنى بالزخم الإنساني مجرد "منظار" مكبر يكشف التفاصيل البعيدة لمستويات الجريمة في العالم الخارجي للوكالة.

إن الزمن الوغد الذي قهر الوكالة المبنى وجعلها - وهي التحفة الهندسية المعمارية - خرابة كعزيم قوم ذل، يأوى الخارجيين على القانون والشواذ والمطاردين، هذا الزمن من انحطاط العصر العثماني إلى ظلام الاحتلالين الفرنسي والإنجليزي وأخيرا إلى ضلال ثورة يوليو المتخبطة الشعبنة الهوجاء، هذا الزمن هو الذي حكم على هؤلاء - وهم عينات من الجوهر المصري الصميم - بأن يعيشوا هذه الحياة الهائلة المهتدة في قبضة سلطة غاشمة وإنسانية في الوقت نفسه، بمعنى أن القوة الغاشمة في شخصية شوادفي صاحب الوكالة قد منحت له منهم إذ إنهم كعصرين أقحاح باتوا عبيدا للروتين وللسلطة، فمن فرط اعتيادهم تقديس النظام وتقدير الإدارة المركزية والوصول بمركز الفرعون إلى مكانة إلهية صريحة أصبحوا على امتداد الزمن لا يعرفون الحياة بغير حاكم قوى يقضى قيميا بينهم ويخضعوا جميعا لرأيه وإرادته ليصير الكل في واحد، فهي إذن حصاره شاخت وفرغت من مضامينها السياسية والأخلاقية والاجتماعية والقانونية ولم يبق منها سوى قيد حديدى يصعب كسره أو الانفلات منه، ذلك هو قيد اعتياد الحاكم بأمره الجبار القادر على شكم الجميع سواء بالحق أو بالباطل.. أما هذا القليل من الدفء الإنساني الباهى في بعض تصرفات شوادفي فإنه ردود فعل للدفع الذي يجيئه من سكان الوكالة من خلال الواجبات والمعاملات اللطيفة؛ إنه عالم كالمش: دوده منه فيه.

قلت آنفاً بانحيازى للطبقات التحتية لأن كل ما يمكن أن نلصقها به من خروج على القانون وارتكاب الموبقات لا يمكن - مهما عظم - أن يقاس بجريمة واحدة يرتكبها واحد من الطبقات الحاكمة المسيطرة على منافذ الحياة وتملك العصا والجزرة؛ فثمة فرق بين من يسرق ليأكل أو يقبل الرشوة لتجهيز ابنته، وبين رجل أعمار يأخذ قروضا بمئات الملايين من البنوك ليهرب بها إلى الخارج.

على أن الانحياز الذي قصدته انحياز فني صرف، بمعنى أنني لا أجد متاعى الفنى إلا في هذه الطبقات بغض النظر عن موقفى الأخلاقي مما يدور فيها، فموقفى هذا يشمل ما يدور بين جميع الطبقات وهو بدلا أن يظهر بوضوح في ثنايا وتلايف العمل الفنى. وهذا الانحياز الفنى للطبقات التحتية هو الوجه الآخر لولعى بالمكان مرهون بقدر ما يشعه من روح إنسانية ودودة فيها أنس ومودة ومحبة وعلاقات من نوع ما، بغض النظر عن نوعية العلاقات،

فسواء كانت شاذة أو سوية، مصلحية أو تخريبية، نبيلة أو خسيسة، سواء كانت هكذا أو هكذا فإن الفصيل فى النهاية هو قدرة الفنان على التعامل مع الدنى والمخطط كمادة فنية، إن كانت موهبة سوقية فجة فإن القبح فى فنه سيكون أشد وأحط من القبح الذى أراد أن يصوره، ولابد أن يؤثر عمله لغيا ورفضا واشتمازا حتى وإن رضيت عنه العقول اللغبية بمقولات الحدادة الراضفة للموقف الأخلاقى للأدب الفنى. إن الفصيل الحاسم فى التعامل الفنى مع قبح المجتمع هو نجاح الفنان فى اختيار الزاوية التى ينظر منها إلى العالم الذى يتوق لتصويره، هناك زاوية تترك الصورة كاملة بكامل عريها الفج، وزاوية تترك العرى محسوسا مشعورا وحيًا، ولربما استخدم العمل الفنى الواحد أكثر من زاوية للنظر على الصورة الواحدة. والمهم فى اختيار الزاوية هو مدى ما تكشفه من أعماق بعيدة الغور وراء الملامح السطحية البارزة.

تلك هى قناعتى الفنية المثلى فى جميع قصصى ورواياتى، من الأوباش فالسنيرة إلى وكالة عطية فصالح هيصة ومنامات عم أحمد السماك وأخيرا صهاريج اللؤلؤ. وحرصى إلى حد المعاناة فى اختيار زوايا النظر الملائمة للبيئات الاجتماعية المختلفة التى عشتها وعاشتها فى سيرتى الذاتية يقوم على قناعة راسخة بأن التوفيق فى العمل الفنى هو فى حقيقة الأمر توفيق فى اختيار زاوية النظر، إن تفاصيل الصورة الفنية التى يقدمها الكاتب ستثبت وحدها إذا ما كان هذا الكاتب صادقا حقا أم أنه مدعى صفيق متطفل. ستدل تفاصيل الصورة بشهادتها من أول سطر قائلة للقارئ لا تصدق هذا المدعى فإنه لم يعرف شيئا عن حقيقة كونى هكذا. إنه ليس يعرف ما سبق وما خفى من قصة حياتى.. أو تشهد من تلقاء تكوينها الطبيعى الذاتى قائلة دون أن تقول: حقا إن هذا الكاتب يعرفنى من جذورى وها هو ذا يريكم كيف أننى صرت هكذا على هذا النحو أو ذاك من الحيوية التى لا بد أنها تعانق ما فى دواخلكم من عمران.

تعدد زوايا النظر عندى هو الأساس فى كون جميع قصصى ورواياتى مروية بضمير التكلم. لقد اخترت هذه الأداة الفنية لأنها تسلم بقا الحكى الروائى لأطراف عديدة ترى بعضها بعضا من زوايا عديدة كاشفة، سيما وأن جميع ما كتبت من قصص وروايات، عن الريف أو الحضر، عن قاع المدينة أو سقفاها، إنما هى جميعا تفاصيل وأطراف معنية لعالم واحد ينبع من الطبقات التحتية التى هى التخين فى قعر المجتمع كما يعبر المأثور الشعبى، هذا التخين الذى ربما يبدو وطنيا ووحلا وركودا عفنا هو الخميرة التى بدونها لا يصلح العجين للخبز، منها طلع جنود حاربت مع أحمر ومع عرابى ومع جمال عبد الناصر ومع أنور السادات من أجل أن تبقى مصر حرة مستقلة، ومنه خرجت وتخرج كل قيمة ثمينة، وبها عاشت مصر إلى اليوم؛ فإذا كان الطمى فى قاع النيل يخضب الأرض فإن القاعدة الشعبية فى قاع المجتمع المصرى هى مصدر الخصوبة والإبداع فيه رغم أن الطبقات الطالعة بالفسح والتزوير والفسق والفجور تكتم أنفاس القاعدة الشعبية لتغرقها تماما حتى لا تقوم لها قائمة وتخلو الساحة للصوص والطفيليين الذين أصبحوا فى عصرنا مسجلين بالعلم والتكنولوجيا. وتعدد زوايا النظر تسعى إلى الفوص فى طين القاع وتقليب ركوده لفرز الخصوبة عن العفونة، وإعادة الحميمة بين القاعدة الطحونة القارفة وبين الطبقات المستريحة بجميع أنواعها حيث لم يعد هنا طبقة وسطى ومفصلية بين القاع والقمة بل أصبح هناك طبقات شتى، الله وحده يعلم ماذا سيصيب مصر حينما تحين لحظة الصدام الدموى المرتقب بين المصالح المتضاربة المتناقضة.

ليس مجرد الحكى بضمير التكلم هو ما يمثل تعدد زوايا النظر عندى، إنما مجرد آلية من آليات كثيرة جدا تحفل بها ورشتى الداخلية التى تبتكر لنفسها العدد والأدوات غير التقليدية المتعارف عليها فى ورش الآخرين فى جميع أنحاء العالم. ففى رواية السنيرة مثلا، التى وصفها المترجم والدارس الإنجليزى بأنها تمكس قدرة عجيبة على تأليف الأسطورة واستشفاف العقلى الجماعية فى أسطورة الواقع المؤلم، فى هذه الرواية رأينا ذلك الحدث المروع من رؤية الأخوين النفرين الطفولين، ورأيانه من عيني الشاب الذى وقع عليه اختيار السنيرة ليكون سائسا لبفلة

التفتيش. ورأيناه فى حقيقة الصادقة المروعة من الرسالة الموجهة من ناظر الوسية إلى عمدة القرية حيثما عثروا عليها فى ثياب الجثة الفارقة.

هذا على سبيل المثال التكرار بصورة أو بأخرى من عمل إلى عمل. ثم إن الحكى بضمير المتكلم ليس مجرد اختيار لصوت مختلف للتنوع على نيمة واحدة. كلا، إنما هو إلى ذلك اختيار لتجربة كاملة يمثلها هذا الصوت أو ذاك. تتحدد قيمته وضرورته بمقومين: أن يكون بعدا جديدا فى الحدث الروائى وإضافة موضوعية درامية للمقومات الفنية للحدث؛ وأن يكون بوضعه الدرامى تمثيلا لجانب محجوب فى الصورة المرئية، وبحكم وضعه كطرف أساس - أو حتى ثانوى - فى التجربة فإنه يكون بالضرورة زاوية نظر كاشفة عن تفاصيل جوهرية مهمة.

أزعم - حقيقة - أنه ليس كل كاتب بقادر على الحكى بكل الضمائر ما لم يكن قد عاش تجربتي الذاتية فى الحياة ونشأ بين طين الحياة ووحلها من نفر فى الترحيلة إلى تلميذ إلى خياط إلى نجار إلى حداد إلى مكوجى إلى بائع فى محل إلى كاتب محامى إلى بائع سريح فى ترام الإسكندرية والقطارات وبائع لب فى دور السينما إلى مندوب مفوض لشركة استيراد وتصدير.. إلى كاتب محترف. كان الكتاب مرافقا أينما ذهبت. وكان البعض ممن اشتغل عندهم يقول لى على سبيل المقلته: إقرأ لنا شيئا من هذا الكتاب. فيرحب الصبى على الفور ويقرأ بصوت عال. وآه من هذه اللحظات التى شكلت وعى الصبى منذ أن كان يقرأ لأهله فى القرية وقائع استخلاص أبى زيد الهلال من الأسر؛ تدرب الصبى على ملاحظة وقع ما يقرأ على وجه من يستمع، أصبح يفهم لماذا ينفر المستمع بعد بضعة سطور. ولماذا يستسلم للاستماع بشغف وإمعان؛ وضع الصبى يده - فى وقت مبكر جدا - على هذا السر الذى يخطف المستمع أو القارئ: إنه الجوهري الإنسانى حتى وإن كان فى اتجاه الشر. إن القارئ لابد - لكى يواصل القراءة - أن يتعرف على شئ منه فيما يقرأ. أن يشعر أن له فى هذا الذى يطرح عليه شئ يخصه بشكل أو بآخر. وبحكم تجاربي الكثيرة - ولأنها جميعا فى مرحلة الطفولة التى تنحفر فيها التجارب فى النفس - توصلت إلى حقيقة مؤداها أن الجوهري الإنسانى لا علاقة له بالطبقة والطبقات. ولقد تعاملت مع ألوان لا حصر لها من الجماهير المتصلة بكل مهنة من المهن، شربت عصير تجاربها، ويضاف إلى ذلك أننى نشأت أحب الشارع والحارة والمقهى الشعبى وأماكن التجمعات، وأتخذ صداقات متينة مع ناس من قاع المجتمع. لذلك كله أصبح بإمكانى الدخول فى أفئدة نوعيات مختلفة من البشر، وأن أستبطن مشاعرهم الحقيقية وأشعر بالآلام الدفينة. وأن أستشف ما وراء التصرفات الظاهرية من دوافع خفية مختلفة. وأن أحكى على لسان الفلاح والوظف والفهوجى والجزمجى والكهربائى والبلطجى والصايغ والأفندى والمعلم والمثقف مع الاحتفاظ لكل شخصية بقاموسها الخاص بحيث لا تدخل عليه مفردة واحدة من غير عالمه.

حتى وإن استقل بالحكى صوت واحد فإنه لا يكون على الطريقة الكلاسيكية الصرفة بنظام المؤلف الخالق الذى يعرف مقدما كل شئ عن أبطاله مما لا يتفق مع الظروف الراهنة ولا يقنع قارئ النصف الأخير من القرن العشرين وبداية القرن الواحد والعشرين وهو قارئ قابل للسام بسرعة كما أنه ماضى يريد أن كل شئ من مصادره الخاصة الموثقة لكل معلومة ولكل شعور. إنما هو صوت يحتوى جميع الأصوات المشاركة فى التجربة. بعد تمرس طويل بالتعامل مع الصوت المفرد المستفرد، حيث تطورت التجربة الفنية للكاتب فنشأ الصوت البؤرة حيث تتجمع فيها إشعاعات كل الأطراف المعنية. إنه صوت ليس يتبلغ بقية الأصوات بل يوثقها ويتيح لها "إرسالا" تقيا يساهم فى توضيح تفاصيل الصورة وتجسيد أنوانها بشكل محدد صارم الفروق. هكذا كان الأمر فى وكالة عطية وموال البيات والنوم وبغلة العرش وموت عباءة ولحس العتب ومنامات عم أحمد السمك وأخيرا صالح هيصة وصهاريج اللؤلؤ. حيث نرى - بل ونستمع ونستشعر فروق النهر والإيقاع - كل الأصوات المؤثرة فى التجربة من خلال صوت مركزى له فى كل رواية خصيصا تميزه وتبرز ضرورته الفنية، له فى وكالة عطية خصيصا الولد الفضولى الفنان فى مرحلة التكوين يستطيع مذاق تجربة مهمة ألقى به فى خضمها فعاشها بروح الفنان المتشوق للمزيد من التفاصيل،

الشاعر بالغربة يستعذب مذاق الأصوات المتعددة ليقيم بها أنسا ومودة تؤنس وحدته وتؤمنه من خوف. وله فى رواية صالح هيصة خصيصة الصحفي الشاب المولع بالثلة كحشاش يؤمن بأن: "الكيف مناقلة"، يعنى تبادل الجوزة والسيجارة الملقوفة لاكتمال المزاج الجماعى، والمولع فى نفس الوقت كصحفى باستكمال جوانب الصورة وتوثيق الشهادات بأصواتها المشاركة سيما والثلة متجانسة فى كونهم جميعا وطنيين محبين ثقافيا وسياسيا. إنتهى عنهم الوطن بأحزانه ونكساته وحملاته الباهظة فاستعاضوا عن حزن الوطن بحزن الثلة المتألفة المتواردة وما الحشيش إلا نكاة - أو صرمية بتعبير أولاد البلد - لإقامة الأنس المفقود فى الواقع، والتماس الحرية السجينة بالحكم العسكرى، والتنفيس عن آراء عن مكبوتات لم تجد مئابرا أو مؤسدا فنية رياضية تستنفذها إيجابيا، والإنجذاب إلى ما فى طين الحياة وعرزها من لآلى إنسانية ملقاة فى صفائح القمامة أو مغمورة تحت هديم الإنحيارات. وله - للصوت المركزى فى الحكى - فى رواية صهاريج اللؤلؤ الموسيقية الغنائية خصائص آلة العود حيث تنضبط على صوته جميع الآلات المشاركة فى الأوركسترا، كما أنه يقوم بتوزيع الهارمونية والتمهيد والتسليم لآلة العزف الصولو أو المنفردة التى ستعزف شجنها الخاص بطريقها ومعطياتها النغمية الخاصة.

إنه صوت مولع بالغناء فى الجماعة. يؤمن بأن اكتمال السفونية أهم من التقاسيم الحرة المنفردة. إنه يبدأ منفردا منطلقا من تجربته الخاصة التى ينو أن يعرضها فى عمل روائى؛ ثم ما يلبث حتى يتحول إلى خلفية سنيذة للأصوات الأخرى التى هى أطراف أصيلة فى تجربته ولابد أن تعبر عن نفسها بنفسها وتطلعن على ما لم يطلع عليه الصوت الأول من زوايا كانت بعيدة عنه. وإذا كان هذا الصوت المركزى - فى الروايات المذكورة آنفا - يلعب دور المجر للأصوات الأطراف المعنية فإن تجربته الشخصية كطرف من هذه الأطراف سرعان ما تتحول من هم خاص وتجربة شخصية ذاتية إلى حدث كبير وهم جماعى غنى بالمعطيات، أى أن ما يبدو لأول وهلة أنه قصة خاصة بالراوى وحده لم يكن إلا مدخلا لعالم أوسع وأغنى.

إننى أكتب بهذا الصوت المركزى المحتوى على جميع الأصوات الموازية فى التجربة أو فى الحدث الروائى، الروايات التى تتصل - مجرد اتصال من قريب أو من بعيد - بشئ من سيرتى الذاتية أو تجاربى الشخصية الخاصة كوكالة عطية وموال البيات والنوك وصالح هيصة والوند ولحسن العتب.. إلخ.. لكن عقلى الباطن، الذى يستقر دائما بمجرد شعوره بأن شئنا من سيرتى الذاتية قد اختلط بالحدث الروائى، فيهب مكرسا لدفع الجماعة التى كان لها أعظم دخل فى حياتى الشخصية، والإئتسان بتعدد الأصوات فى مندرتنا فى البلد وكيف كان لكل صوت تفرده وتأثيره فى مشاعرى وهم يتناولون أمر مستقبلى مع أبى. ذلك لأننى كائن صنعته الجماعة بكل معنى الكلمة، ليست فحسب لأننى تعلمت الحكى من علاقتهم بالسير الشعبية، وتعلمت الحكمة واللغة الفنية الصرفة من عمال التراحيل وفولكلورهم الفياض بالضنا والحزن والإشراف فى آن معا، وتلقيت العطف والإحسان والإيواء من كل من التقنيهم فى بلاد اغتربت فيها بحثا عن لقمة العيش فتعلمت منهم كيف أن الشخصية المصرية بطبيعة تكوينها البيئى والنفسى والتاريخى شخصية مضادة للاغتراب النفسى لكونها شخصية إنسيابية مفتوحة تفرض نفسها على مشاكل الآخرين وتتطوع بالإسهام فى حلها دون معرفة سابقة بالآخرين إلى جانب أنها مليئة بالأنس والرح والمودة وتجيد احتواء الآخر الأجنبى.. ليس بهذا وحده أنا صنيع الجماعة، إنما هناك حادث تاريخى لا أستطيع إنكاره أو إهماله فى صد الحديث عن تأثير الجماعة الإنسانية فى حياتى الشخصية، ولعل الغريب فى الأمر - وهو فى نفس الوقت مصدر جماله وقوة تأثيره أن الجماعة التى أعاننتى على استرداد إنسانيتى وأديمتى كانت كلها من الطبقات التحتية ليس فيها عين واحد من الأعيان باستثناء مدرسا الآنف الذكر الأستاذ محمد حسن ريشه يرشحه الله..

كنت مشهورا بالتفوق فى الدراسة، وأقرأ للناس - فى دكان ابن عمى وحماى فيما بعد - فى السير الشعبية لأنشغال ابن عمى فى البيع، فكانوا يمينهون من طلاقى فى القراءة وحرصى على التشكيلات النحوية السليمة كما تعلقتا من الشيخ محمد زيدان عصر والأستاذ محمد حسن

ريشة وأخيرا أبى وابن عمى الأزهري، وكانوا يصفوننى بالليبيب ويستخسروننى فى الشقاء وشغل الترحيله وحتى فى الحرف اليدوية التى أتعلّمها. وكانوا سعداء جدا وإلى حد لا يوصف حينما حصلت وزملائى من القرية على الشهادة الابتدائية من مدرسة البلد وقرر أستاذنا ريشة أفندى - إختصارا للمصاريف وتسهيلا على الأباء المدمين تقريبا - أن يتقدم بأوراقنا جميعا إلى معهد المعلمين العام لكى تتخرج بعد خمس سنوات مدرسين فى المدارس الإلزامية وتضمن مرتبا حكوميا ثابتا.

أثناء ذلك - كما صورت فى رواية نشرت بمجلة الإذاعة فى السبعينيات بعنوان: [عبد الله أفندى رسال الحمام] ولم أجمعها بعد فى كتاب لرغبتي فى إعادة النظر فيها - انقسمت بلدتنا حينالنا: الأعيان وأولادهم وعائلاتهم، وهم بين ملاك للأراضى الزراعية أو تجار للحبوب والمحاصيل يقرضون الفلاحين بالربا الفاحش، أو أصحاب محلات للمانيقافورة ومصانع للنسيج اليدوى؛ هؤلاء كانوا ينظرون لنا بكثير من الحقد والإستعلاء باعتبارنا أوباش ماركة "إلز" فكيف نحصل على الابتدائية من مدرسة إلزامية بالمجان فى حين أخذها عيالهم بمصاريف باهظة فى مدارس البندر؟ أولادهم الطلبة النظفاء الملبس على الدوام فيما نحن بجلباب واحد لا يتغير، يأنفون من اللعب معنا ولا يتورعون عن اصطياذ أستاذنا أثناء مروره فى الطريق ليحلقوه يشبعوه لوما وتقريرا بعنف يقارب قلة الأدب على ما يبذله من جهد لتعليمنا وتحويل مدرسة البلد إلى ابتدائية بالمجان، يحملونه مسئولية الانحطاط وفتح المدارس أمام الحفاة العراة من أبناء الأجرين والتسولين، يرمون طه حسين بالعنات لأنه سيخلق من المدارس مزابل تأوى الجربانين والمتغنيين، فيتدخل كبارهم المتغطرسون بكروشهم وطرايشهم المنجعصة على مؤخرات رؤسهم، فيتعدون أستاذنا ريشة أفندى بسوء المقلب، بأننا ننقص رقيته إن شاء الله! سنفسد أولاد الذوات أبناء المدارس حقا، سننقل إليهم جربنا وأمراضنا وساخة ثيابنا وسفالة ألسنتنا التى تستحق قطعها؛ يقولون هذا فى حضورنا فى وجوهنا دونما جباء أو استعبار! فلما أصبحنا طلبة بالفعل وصرنا مثلهم أفندية نلثس البدلات والأحذية الملمعة وتوصلنا الركائب إلى المحطة وتنتظرننا مثلهم، ومثلهم نركب القطارات ونعيش فى المدينة بات الصراع بيننا وبينهم خفيا ومتحفظا أحيانا وإن كان عند الغضب لسبب تافه يهيل علينا الشتائم الهينة التى تنتفض من أفقارنا وصدف من شخصياتنا وتسخر من طموحاتنا الخرقاء، ويوزون عنا فى القطارات، ويتحزبون وتصفنا فى القرية بأندية خاصة يقيمونها ونمنع من الإشتراك فيها. فيقم نحن نشاطات فنية كأمسيات شعرية وعروض مسرحية ومباريات رياضية فتلقى فنون السخرية وشتى المضايقات والتهزئ وتحريض العيال على القذف بالطوب وإطفاء المصابيح... إلخ. وكانت المصيبة الحقيقية والكارثة العظمى أن تجربتنا فى معهد المعلمين العام فى دمنهور قد عمقت الصراع الطبقى فينا بصورة ليست فحسب غيبة وغير تربوية بالرة بل هى إلى ذلك إجرامية. كنا نتوهم أن معهد المعلمين - كما شرح لنا أستاذنا - يضم كافة أبناء الفقراء من أمثالنا الذين لا يقدرون على مواصلة التعليم الجامعى؛ فإذا بنا نكتشف أن بالمعهد مئات من أولاد الذوات الأغنياء فشلوا فى الدراسة الثانوية فألقوا بهم فى هذا المعهد لعله ينقذ ما يمكن إنقاذه من مستقبلهم؛ وهم يجيئون إلى المعهد كل يوم ببذله مختلفة؛ شعورهم مصففة بعناية ولامعة، تفوح منهم روائح العطور وروائح الأقمشة الجديدة وجلود الأحذية اللامعة، ومعهم حقائب فيها مع الكراسات شرائح خبز مطعمة باللحوم والأجبان والمربات والعسل، ومعهم إلى ذلك فلوس، فلوس كثيرة، ينفقون منها فى الفسح بسخاء فى الكائنيتين يأكلون المهلبية والأرز باللين يشربون الشاي والكوكا كولا فيما نحن نتفرج عليهم فى بلاهة كغربان كالحة المنظر يسحقنا الإحساس بأننا - كما يتضح لنا - من أفقر الفقراء. كل هذا كوم، وثفاق المدرسين لهم وازدراؤهم لنا كوم آخر. المدرس يستوقف واحدا منهم ليجيب عن سؤال أو يقرأ فى درس مطالعة فإذا هو يتعثر يتجلىج يهزل فى كلاحه وصفاقة فيبتسم له المدرس فى رقة ونعومة يرجوه أن يتفضل بالجلوس مناديا إياه باسمه، أما حين يستوقف واحدا منا نحن أبناء الفلاحين والأجراء فلا يناديه باسمه بل يكاد يرغده بطرف المؤشر: أنت! ويقف الواحد فيجيب بسرعة إجابة صحيحة ويقرأ فى طلاقة ولباقة دون غلطة واحدة ومع ذلك يأمره المدرس بالجلوس بتشويحه من يده كأنه يقول له: اترزى!

بل إن بعض المدرسين في لجان امتحانات آخر العام كانوا يعمدون إلى الشوشرة علينا بالمداعبات الجارحة الهينة، كان يندر الطالب قائلا: بطل شغل الفلاحين الحقنا! مالك مش على بعضك زى الكلب الجربان؟! طه حسين فتح لك المدرسة يا خوية؟ طب جابوب ورينا شطارتنا! والله طه حسين وداكم وحيودنياف داهية.. إلخ! و.. صدقوني.. لقد كرهت التعليم كرهنا حقيقيا بل كرهت وزارة التربية والتعليم برمتها، واثبتت في أعماقي شعلة تحرّضني على الهزه بهؤلاء المرضى طبقيًا، بأن أستعلي على تعليمهم وأركل مدارسهم بالحداء حتى وإن عشت العمر جاهلا. وكان من الممكن أن يحدث هذا بعد ترمدي على الدراسة في معهد المعلمين وانقطاعي عنه بمحض إرادتي، كان من المتوقع والحالة هذه أن أصير بلطجيا أو نصابا أو لصا أو على أحسن الأحوال تاجرا ماهرا أو حرفيا يتلمس السر من الله، لولا تلك الحادثة التاريخية التي غيرت مجرى حياتي وقام بها نفر من المهمشين المهملين من أهل قريتنا..

أولئك - على شدة فقرهم وانعدام نفوذهم في القرية - كانوا جمهورنا، كانوا جمهورنا، كانوا سعداء جدا بأن الله عوض صبر أهاليها خيرا وجعل منا أفندية متعلمين. كنت ألس في سعادتهم الحقيقية الصادقة تلميحاً عيقرية فذة وإن كانوا عاجزين عن صياغتها بفصاحة توازيها، من قبيل ذلك أن فرحتهم كبيرة ليحس من أجلا فحسب بل لأن العلم لم يعد حكرا على أبناء الأغنياء، وأن لكل مجتهد نصيب فعلا، ونتلقى منهم الوصية تلو الوصية كأنهم آباء لنا إضافيون: خل بالك يا فلان! إتنبه لدروسك جيدا! أمك غلبانة وأبوك مفره! لابد أن تأكل الكتب أكلا! شد حيلك كده! إخوتك في انتظار توظيفك بمشيئة الله لتأخذ بيدهم!.. إلخ. وكانوا - بالجمال - قد منحونا لقب أفندي وأستاذ قبل أن نتخرج بل قبل أن نغادر القرية إلى المدينة.

يوم سفر أستاذ محمد حسن ريشة إلى مدينة دمنهور بصحبتنا لكي يوقعوا علينا كشف الهيئة واختبار البصر كان يوما مشهودا حقا بين أولئك الغلبة المدممين الذين لا يتوفر القرش لواحد منهم إلا بطلوع الروح فعلا، فممنهم الخطاب، وصياد السمك بالشبكة، وبائع الفسيخ والسردين، وسمكري بوابير الجاز، والتسلي الذي يعمل بأكله عند أحد الأعيان، والنفر المنتظر بفأسه وكريكه يوما في الفريق أو تطهير المصارف، والمنادي، وخادم طلعية السجد، وأبو سماعين الأفيونجي التسول - [بطل رواية: العراوى] - وصبيحة بائعة الخضار بالشنّة على رأسها، وراضية جامعة البيض، والفراجي، والخياط، والنجار والحداد والجزار.. إلخ، كل هؤلاء تناقلوا الخبر باهتمام شديد، وجاء الكثيرون منهم لتوديعنا سيرا على الأقدام في موكب بهيج حتى بداية السكة الزراعية، وراحت دعواتهم الحارة ترن في آذاننا وتطفئ على قفعة القطار وصخب محطة المدينة. وحينما عدنا في آخر النهار كان الجميع في انتظارنا في مدخل القرية على تربة السلمونية كأنهم ينتظرون قدوم قطب من أقطاب الطرق الصوفية.

كنا قد أدينا الامتحان. أقصد كشف الهيئة. وقبيلت أوراقنا، لكن شيئا سخيفا منغصا قد حدث فحول فرحتنا إلى ما يشبه الإحباط، وصبغ وجه ريشة أفندي بطبقة سميكة من الحزن والكآبة. ذلك أننى.. أنا وحدى فقط. سقطت في كشف النظر.. فكتبوا على أوراقى عبارة: يقبل ولكن بعد عمل نظارة طبية ويعاد الكشف عليه بالنظارة. وريشة أفندي يوقن تمام اليقين أن هذه العبارة بمثابة صخرة كجبل المظلم القيت في طريقى لتحول بينى وبين التعليم إلى الأبد، ذلك أن تكلفة النظارة الطبى فى ذلك الوقت لا تقل عن إثنى عشر جنيهًا إن لم تزد. وهذا مبلغ ليس يتوفر فى جيب عين أعيان البلد وإن احتاجه فلا بد أن يبيع بضعة أرادب من محاصيله أو يفترض "بالفايز" أو يبيع قيراطا من الأرض، فما بالك بأبى العجوز المدم الذى يشقى شقاء شاب فى العشرين مع أنه على مشارف الثمانين من عمره؟! ولهذا - رحمه الله رحمة واسعة - فقد النطق تماما طوال رحلة عودتنا إلى البلد..

رأه القوم فتشاءمو، تاهبوا لاستقبال خبر صادم مزعج. شق بعضهم واستعاذ البعض الآخر بالله من الشيطان الرجيم، فقال لهم ريشة أفندي:

- خير والله يا جماعة ! ولكن الولد خيرى بكل أسف هو الوحيد الذى عاكسه الحظ!

صفقوا كفا على كف. تساءلوا متوثرين أن كيف للبيب التجيب أن يُحرم وحده من التعليم؟ هذه حكومة وسخة! وزارة بايظة! ناس لا تعرف ربنا. قال لهم ريشة أفندى:

- حلمكم! المسألة وما فيها أنهم يطلبون منه نظارة طبية ليكشف بها! نظره ضعيف يعنى! لكن إن عمل نظارة يقبلوه!

صاح "قنوم" بائع القسيخ والسردين:

- يعنى مثل نظارة قمر أفندى الشرنوبى وأحمد أفندى خليفة لا يخلعها عن عينيه!

- بالضبط! جيت الفائدة! هى هكذا بالفعل.

قال أبو الحسن الصياد:

- بسيطة! نستلف نظارة قمر أفندى يوم ولا يومين على ضمانتنا! يكشف الولد بيها ونرجعها له!

ضحك ريشة أفندى ضحكة أسيانة مكتومة:

- النظارة طبية! يعنى يفصلها الطبيب على مقاس العين! ونظارة الواحد لا تنفع للآخر!

قال محمود القبانى:

- وكم تتكلف هذه النظارة يا ريشة أفندى!

- لا تقل عن خمسة عشر جنيهها! أجرة طبيب وثمان النظارة!

- يا هو ووروروروروه!!

هكذا نطقوا جميعا بصوت أشد رهبة من صيحتهم فى الصلاة بكلمة: أو يـ يـ يـ يـ ن.
لكن "قنوم" فاجأنا بحركة لم تكن تدور بخلد أحد منا على الإطلاق: سحب منديلته المحلاوى، فرده على كفه، سحب من سيالته بريزة فضية وضعها فوق المنديل هاتفا:

- عشرة ساغ منى!

خفقة قوية ككرة مطاوية نطت من الوجوه صارت تتنقل على كل وجه بخبطة. بدا أن الجميع قد تورطوا وفى نفس الوقت كان استحسانهم للفكرة واضحا بشكل مشرق. الفضول الكامن فى أعماقى كجزء من شخصيتى هو الذى استقام لحظتك ذلك ففصلنى عن شخصية الموضوع فى موقف العطف والإحسان، وإشراب الفضول الذى يعنيه ويهمه أن يعرف كيف تنتهى هذه المسرحية الملودرامية التى ارتفع عنها السنارحالا. ياللموقف المذهل لشدة خلوة من الإيذاء والإيلام، لكنه حلم مشرق، كانت الأيدى. مقتدية بيد ريشة أفندى، قد زغلت عيني رائحة جائية بالبراييز والثلثات وأرباع وأنصاف الجنيهات حتى بدت فوق منديل "قنوم" المفرد كرقصة خلية النحل النشطة وهى تفرز العسل فى قرص الشمع. ما أن وصلنا إلى دارنا حتى كان المنديل قد امتلأ بما يزيد على عشرين جنيهها، صرعا ريشة أفندى فى منديله وسلمها لأبى على أن يقوم من صيحة ربنا فيسافر معى إلى طبيب العيون لعمل النظارة الطبية.. أول نظارة طبية استعملها فى حياتى كانت من جيوب أولئك القوم. فأى حب هذا؟ وأى دين هذا الذى يطوق عنقى؟.. ذلك الحدث البديع هو الذى دفعنى للجد والاجتهاد بعد تمردى على الدراسة لكى لا أصدم أولئك القوم فى شخصى. صار كل هدفى فى الحياة أن أصبح شيئا يعتد به فى أنظارهم.. ولا أزال إلى اليوم كلما امتدت يدي تلقائيا لتحول النظار الطبى على عيني أتذكر ذلك الحدث فى الحال فتزداد الدنيا إشراقا فى عيني، وأشعر أن أهلى كثار كثار. أنهم جهمرة قرائى الذين يبلغمهم أدبى

وينفعلون بمضمونه الغنى، وأتذكر أنني لم أوف الدين بعد: وتصيبني رعدة تهزني من الأعماق
تزلزلي إذا ضيقت نفسي متلبساً بالتفكير في أمور الحداثة وما بعد الحداثة وشعوذات ما يسمى
بالحساسية الجديدة وخزعبلات تفجير الجسد وتفجير اللغة والقطيعة العرقية وما إلى ذلك مما
اعتبره خيانة صريحة ليس للطبقات المعدمة التي تتزايد في مصر بل للشعب المصري كله. وأعني
به هذه الطبقات لاغيرها. إنها وحدها الشعب والباقي نباتات شيطانية تسليقية تسرق الغذاء والماء
من الجسد الأصل.

هم يقولون إنني أكتب عن المهمشين. فيصيبني الحزن والكدر والغيط. ليتهم يفتنوا إلى
أنني في الواقع أكتب عن الجوهر المصري الثمين، المترسب في قاع الحياة، في قعر المجتمع
المصبوغ بمساحيق سياحية كاذبة. ولن أحيّد عن جذور أهلي النبلاء تحت الطين، حتى وإن
جرفني تياره وأصبحت نسياً منسياً.

الشعري والمقدس في إبداع محمد عفيفي مطر،
قرلة لديوان ، والنهر يلبس الأقنعة نموذجاً
محمد فكري الجزار

مقاربة سيميائية لمخبرات السرد والنص الباطن
في سيرة الظاهر بيبرس
محمد منصور أبا حسين

البنية اللسانية والخطاب في سيرة بني هلال
[قصة جابر وجبر]

عبد الجليل مرتاض

الشعرية المسرحية المعاصرة،
حول سياسات ما بعد الحداثة في العرض المسرحي
علاء عبد الهادي



الشعري والمقدس

فى إبداع محمد عفيفى مطر

قراءة لديوان "والنهر يلبس الأقنعة" نموذجا

محمد فكرى الجزار

المقدس نسق من بين أنساق أخرى عديدة ومتنوعة تشكل بنية الثقافة . وهو نسق يمتلك خطابا ذو طبيعة خاصة خصوصية محتواه . وهو- فى الثقافة العربية- ذو دور مركزى فى تشكيل التصورات الذهنية داخل مجتمعات هذه الثقافة . مهما تفاوتت مراتب أفرادها من الإيمان به ، أو تباينت وجهات نظرهم فيه ومواقفهم منه . إنه- إن شئنا صدق الاعتراف- يتمتع داخلنا بحاكمية سيكلوجية أكثر آلياتها غامضة وغير موعى بها . وليس ذلك إلا لأن نسق المقدس فى ثقافتنا لغة من اللغة ، لا يجد من يتكلم الأخيرة ملجأ من التورط بالأولى .

ولغة المقدس لغة متعالية ، أو لنقل لغة غير مرجعية . وهذا هو المستوى الشعري لها ، ليس هذا فقط ، بل لا إمكان لتأويلها باللغة المرجعية . ومن هنا فإنها تتجاوز المستوى الأول لتلتحق بمستوى أعلى حيث الوصف الذى وصف تراثنا- وأحسبه وصفا توقيفيا- لغة القرآن الكريم به أعنى : الإعجاز .

ومن منظور يتسع عن إعجاز القرآن الكريم تحديدا - إذ إن المقدس مفهوما أعم من الدينى - فإن إعجاز لغة المقدس ، عموما ، يعود إلى كون هذه اللغة تجمع بين وصفين متناقضين : أنها لغة غير مرجعية أى غير قابلة لامتحان الواقع لها . ومن هنا تحقق مستوى من الشعرية خاصا بها . ثم إنها جديرة- بعد- بامتحان الواقع نفسه عليها . وذلك على قاعدة الإيمان بها . وهنا يتسامى وصفها بالشعرية مفتتحا أفق صفة جديدة تحتويه وتتسع عنه هي الإعجاز .

ونظرا للرسوخ السيكلوجى للغة المقدس فى ضمير الجماعة المؤمنة به ، فإن لغته قادرة على الاحتفاظ بعلامتها الخاصة بها . وحتى على استدعاء الوحدات المسئولة عن هذه الملامح من خطابها ، فضلا عن استدعاء وحدات خطابها المسئولة عن ديناميتها الدلالية . ولهذه القوة اللغوية التي تتمتع بها لغة المقدس ظاهراتها تحقق ، أولاها : أنها شديدة المقاومة للتغيير . وأخرها : أنها شديدة الطواعية للتوظيف .

وتوظيف لغة المقدس فى نص شعري- وللشعري وسائل غير وسائلها ومقاصد غير مقاصدها- يقوم على أساس من وجه جمالى جامع بين لغة الشعر ولغة المقدس ، يحفظ للأولى خصوصية نسيجها حال حضور خطاب الأخير ، أكان حضورا سياقيا أم إيحائيا ، بل أكثر من هذا نجد فى بعض النصوص العالنية الشعرية أن النسيج الشعري يتهيا لذلك الخطاب ولحضوره من خلال خصوصيته نفسها .

ولذلك التوظيف آثاره ، فهو يضيف نوعا من الأسلوبية الخاصة على ذلك النص بكافة مستوياته . أعنى أفرادا وتركيبا ودلالة . والأكثر أهمية أنه يضيف على وجهة النظر التي تؤسسها تلك الدلالة ما صدقات مستمدة من الملامح القدسية التي تحملها الجماعة فى تصوراتها عن المقدس ، وتحملها عناصر تلك اللغة عنه . وهو ما يعنى ، مباشرة ، ارتباطا نوعيا بين شعرية النص الشعري والسياق الخارجى بما يعيد التفكير فى مسألة الشعرية والزعم النهجى بلزومها .

لقد ساد النظر إلى الشعرية باعتبارها ، فى أفضل الأحوال ، مسألة خاصة بحركة الدوال داخل النص ، سواء فى علاقة بعضها ببعض (البنيوية) أو علاقتها بصورة مفترضة للقارئ (نظريات الاستقبال) فى إهدار غير مبرر ولا منتج للقيمة الاجتماعية التي تنطوى عليها الشعرية ، هذه

القيمة التي تقوم على اعتبارين أساسيين . أولهما : تولد نصها من السياق الخارجى . فالممارسة الإبداعية ممارسة زمكانية . والآخر : تحقق إنتاجيتها في هذا السياق الخارجى . إذ إن القراءة والتلقى . كأيّة فعالية إنسانية أخرى ، لا يتحققان خارج الزمان والمكان المعينين ..

إن تصورا للشعرية ، باعتبارها تجاوزا جمالياً تحققه العلاقة : لغة- واقع ، بإمكانه أن يرفع الصبغة المطلقة التي تمتعت بها مرحلة المراهقة المنهجية التي تورطت بها عملية تحديث الخطاب المنهجى العربى . وأن يستعيد نقاط التفاعل بين النص والثقافة : وأن يقترح على المنهج/الناهج المهام التي أغفلتها بالرغم من أصالة وجودها في النص الإبداعى .

وقد نزع أن النص الأدبى لا يمكنه أن يقوم مطلقا- وإن ابتغى ذلك- على مبدأ اللزوم بالمفهوم النحوى . فعلى المستوى الألسنى للعلامة اللغوية نرى أن تصور هذه العلامة الذى يقدمه لا إمكان لاختباره . قلئن أمكن عزل الدال عما سواه من دوال نظرا لماديته . فمن المستحيل استحالة تامة عزل المدلول عما سواه نظرا لماهيته الذهنية . إذ لا استقلال للتصورات في ملكوت الذهن بل لا حدود لها أصلا .

وعلى المستوى التداولي فالعلامات اللغوية علامات متعددة بخطابات تداولها وبزمكانية تداول هذه الخطابات .. وبكلمة ، فإن اللغة مسكونة بسياقات وجودها الفعلى كلاما . ومن ثم نوصو ، ولا عبرة لمنهج يتجاوز هذه السياقات أيا كانت مسوغات هذا الزعم . وكذلك الشعر لا يكتب في الفراغ ولا يتغيا المطلق ، والسياقات النصية لدلائله لا تقطع بينها وبين مرجعياتها خارج النص . وإلا استحالت القراءة استحالة كاملة .

إن الشعر يكتب في زمان ومكان معينين من قبّل شخص معين (المرسل) وموجه إلى شريحة بعينها من جماعة المرسل إليهم المكنين ، تلك التي يحددها الانحياز الجمالى للنص الشعرى . السياق الخارجى- إذن- شرط تأسيسى لكل من النص الشعرى وتلقيه . ولا مجال- مطلقا- لحصر الشعرية داخل لغة النص ، كما لا مسوخ- أبدا- للنظر إلى هذه اللغة داخل حدود النص ، هذا من وجهة نظر نقدية . أما من المنظور الأدبى ، فالشعر الحق هو هذا الشعر الذى يمنحنا القدرة على الوعى بالسياق الخارجى جماليا ، وفى لحظة الوعى السابقة نفسها يمنحنا القدرة على الوعى بجماليات النص سياقيا .

والثقافة- بكل أنساقها ، ومنها نسق المقدس- هى بنية التصورات الذهنية التى يبتنظم وفقها السياق الخارجى وتنظم على هيئتها علاقاته . ومن ثم فلا عجب أن تتعدد ظاهرات تجلى المقدس فى الأدب عموما وفى الشعر على وجه الخصوص . وهذه الدراسة تحاول أن تستعيد حق الشعرية فى اختيار واقعها جماليا ، وذلك من خلال واحد من أهم شعراء العربية المعاصرين ، إن لم يكن أهمهم على الإطلاق ، هو . محمد عفيفى مطر . فى ديوانه الذى رصد فيه أخرج لحظات التحول المريعة التى مرت بمصر فى النصف الثانى من القرن الماضى (١٩٦٧) هذه اللحظة التى ما تزال صالحة لتأويل وقائع ما يحدث حتى الآن .. حتى الآن ، وذلك فى ديوانه " .. والنهر يلبس الأفعنة" (١)

يقوم الديوان على تصور مركزى للذات أراد أن يقطعها عن الأيديولوجى- وهو ما كان انحيازاً (جماليا ١!) سائدا فى مقاربة اللحظة التاريخية- فبنى تصوره على أساس من المقدس بديلا من الأيديولوجى ، وعملية الاستبدال هذه على قدر كبير من الأهمية نظرا لاعتبارين :-

الأول : ويخص النص نفسه . نظرا للفاعليات النصية غير المنتهية التى لا تكاد تغتفر إليها أصغر وحدات خطاب المقدس . والآخر : ويخص القراءة . فوحدات خطاب المقدس ذات كفاءة تأويلية غير محدودة حتى لا يكاد يقلت منها شيء أو تصور .

والدهش أن كلا من الاعتبارين متحرران من إرادة الشاعر نفسه . فيكفى أن يقوم بما ذكرناه من استبدال حتى تتكفل الوحدات المستبدلة بالباقي ، سواء على المستوى النصى أو المستوى القرأنى .

والشرط الوحيد لطلق الفاعلية تلك أن لا تسج برؤية مختلفة وإلا تحولت وحداته إلى رموز محضة أو أقنعة خالصة موظفة لحساب رؤية مغايرة ، فليس الرمز وليس القناع إلا تعبير عن فشل الخطاب في كسر حدود غيابه لكي يفعل بواسطة وحداته في النص .

.. يبدأ الشاعر تأسيساته لجدل الشعري والمقدس من خلال عتبات نصه (ديوان الدراسة) الذي وضعه في فاتحة جزء من أعماله الشعرية أعطاه عنوان أحد الدواوين التي ضمها : "احتفالات المومياء المتوحشة"^(١) ..

وضم ديوان الدراسة تسع قصائد حملت أربع منها عنوانا واحدا : "وشم النهر على خرائط الجسد" مذيلا كل وشم بترتيبه الأمر الذي يلتفت الانتباه- بداية- إلى وجهة نظر يبئر عليها الشاعر من خلال تعديد عناوين نصه وتعدد علاقاتها ..

شجرة العناوين

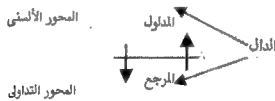


١٠٥ ص. ١٩٩٨ - ٩

(ترقيم الصفون ليس من النص . وإنما هو من صلبا لبيان ترتيب عناوين الفصائد)

.. إن التنوع هو المبدأ الحاكم في أية عنونة ، ولذا كان اكتشاف نظام ما بين عدة عناوين يعود ، في جزء كبير منه ، إلى الجهد القرائي الممارس على تهيؤ مركباتها للانفعال بهذا الجهد ، أما في حالة تكرار العناوين- وهو مبدأ نقيض- فثمة قصد للشاعر من ورائه ، وهذا القصد نفسه هو المسئول الأول عن شحن مركبات العنوان المتكرر بـ : - أولا : القيم الاختلافية بالرغم من التكرار وبفضله في الوقت نفسه . ثانيا : تفعيل علاقة العناوين بما تعنونه ، باعتبار الأخير أفق دلالتها الممكن . ثالثا : توجيه القراءات الممكنة لها .

إننا نلتفت إلى أن مفردات العناوين السابقة لا تنتمي إلى معجم المقدس ، بل لا يسمها هذا المقدس بوسم ولو كان وسما رهيفا . وفي مقابل هذا الغياب نجد تلك المفردات جميعا مفردات مرجعية أى يستدعى دالها تطابقا نوعيا (معرفيا) بين مدلوله والرجع الذى يحيل إليه .. والعلامة اللغوية المرجعية بنية أكثر تعقيدا من العلامة اللغوية الخالصة . كما يوضح الشكل التالى :-



الوجه الأول الوجه الثانى

يعود التعقيد البنىوى للعلامة اللغوية المرجعية إلى أنها علامة مشحونة تداوليا . بل بتاريخ تداولى . فالمحور التداولى يختصر آلاف الخيوط التى تمثل شبكة ذات راقات متعددة الأمر الذى يجعلها قاعدة لعمليات التناص لعدد لا متناه من الخطابات المتنوعة ، لا يستثنى منها خطاب المقدس كذلك . وتنوع المدارات المرجعية لمفردات العناوين كما يبين الجدول التالى :-

| الكلمة | المرجع | الكلمة | المرجع |
|----------|----------|--------|----------|
| احتفالات | اجتماعي | حلم | سيكولوجي |
| موميا | تاريخي | نافذة | مادى |
| نهر | طبيعي | ملكة | اجتماعي |
| أقنعة | اجتماعي | موت | سيكولوجي |
| سهرة | اجتماعي | شجرة | طبيعي |
| أشباح | سيكولوجي | وشم | اجتماعي |
| محاكمات | قانوني | خرائط | معملى |
| انتظارات | سيكولوجي | جسد | طبيعي |
| مهرة | طبيعي | | |

إن القراءة الإحصائية للجدول السابق تبين نوعاً من الترتيب الدال بين حقول مراجع المفردات كما في الجدول التالي :

المرجع : عدد مفرداته

| | |
|----------|---|
| اجتماعي | ٥ |
| سيكولوجي | ٤ |
| طبيعي | ٣ |
| صناعي | ١ |
| قانوني | ١ |
| معرفي | ١ |

وتبقى من مفردات العناوين مفردتان كلاهما صفة : "متوحشة" و"آخر" . ويبدو أن الشاعر يبثّر عليهما موقفه من القائم ورؤيته لبديله ، وبخاصة حين نجد أن المفردة الأكثر أصالة سيكولوجيا : "حلم" تمتزج في تركيب إضافي مع مفردات الطبيعي : "مهرة الحلم" ، ثم تنسل مفردة الحلم من تركيبها الإضافي لتتعالق مع الطبيعي أيضا في تركيب ظرفي : "حلم تحت شجرة النهر" ثم ينسل النهر من تركيبه هذا ليلتحق بضميرة ظرفية أخرى يصنعها الاجتماعي : "وشم" على الطبيعي (من الذات) : "الجسد" المائل للأول تجسدا للمعرفي أو مساحات للفعل : "خرائط" ..

إن هذه هي اللحمة التي تصنعها تراكيب لقوية جزئية قد تقيم علاقات ، ولكنها لا تصنع وجودا ، وذلك نظرا للطبيعة المفارقة التي ينطوي عليها الحلم- هذا التعويض اللاوعي للذات عما تفقده - إذ إن الحلم تحقق للذات بلا وجود في مقابل واقع السلب حيث وجود الذات (بمطلق دلالة التعريف) بلا تحقق واحد للذات فيه ..^(٣)

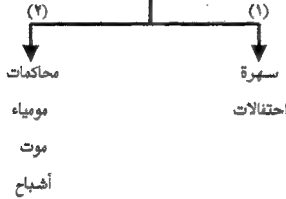
في مساحة اللاوعي ، هذه التي تفتتحها مفردة الحلم وامتداداتها . بإمكان كل شيء أن يحضر إن بالقوة وإن بالفعل ، وهو ما يجليه تأمل التعالقات التي تمتد بين المفردات خفية من تركيباتها . فثمة حقول ثلاثة تنتمي إليها ، كل حقل يضم عدد من المفردات ثم تهيمن عليها مفردة نصفها وظيفيا بأنها مفردة "ميثا/حقل/دلالية" ، كما يلي :-

١- الأرض :- شجرة / نهر / مهرة- (خرائط) . وتسهل مفردة "خرائط" على الحقل ومفرداته معا إحياءات سياسية تكافئ بين عمومية الأرض وخصوصية الوطن .

٢- الإنسان :- وشم / جسد / حلم- (انتظارات) . بين الوشم والجسد علاقة تاريخية . فهو طقس إعلامي بانتماء الفرد العرقي ، غير أن مفردة الحلم تقطع بين حضور الوشم ودلالات الانتماء التي تبدو في دائرة الفقد ، وهنا توجه مفردة "انتظارات" دلالة "الحلم" ليعبر عن الرغز لقطعية الواقع (الوشم) مع التاريخي (الانتماء) .

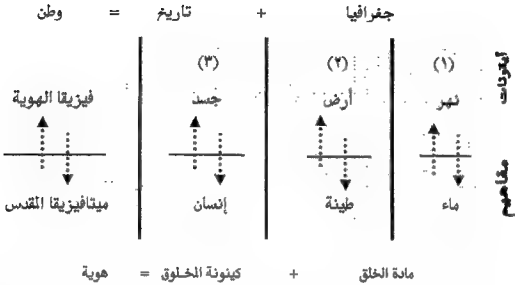
٣- أحوال (الاستلاب) : احتفالات / سهرة / مومياء / موت / أشباح / محاكمات- (متوحشة). إن المفردات السابقة تنطوي على قابلية داخلية للتوزيع على محورين يبدوان للنظرة العجلى متقابلين ، إن لم نقل متناقضين . إلا أن واقع الحقل الدلالي ينفي إمكان هذا التناقض كما سوف يتضح :-

أحوال



إن التقابل السطحي ظاهر بين المجموعتين ، غير أن للحقل الدلالي شعريا مبدأ يمكنه أن يجمع بين المختلفات بله المتقابلات في نسق . شرط أن يكون لهذا النص من سياق التحقيل الدلالي ما يبرره ، وهذا "الما يبرر" كامن في المفردة المرفوعة من عناصر الحقل إلى الرتبة الماورائية التي تناط بها وظيفة قراءة مكونات الحقل . إنها مفردة "متوحشة" التي تنتمي بحكم دلالتها إلى المحور (٢) وفي الوقت نفسه لا تمتنع دلالتها عن وصف مفردات الحقل (١) .. وهكذا يمكن أن تتوفر إمكانية لقراءة الحقول الثلاثة جميعا قراءة تعمل على محورين :- الأول : التأكيد على اغتراب الجسد بالرغم من ارتسام الطبيعة عليه وشما . والثاني : إخراج حقل الأرض/الوطن من حياذه الدلالي ليرتسم على هيئة الواقع الاستلابي . وتتبقى أربع مفردات خارج الحقول السابقة هي : ينهر / أكتب / نافذة- (أقنعة) ومن اليسير توزيعها بحسب الضمير في الفعلين : أكتب (أنا الذات) ويليس (هو النهر) وبين الاثنين نافذة التاريخ المأساوي (١٩٦٨) الذي يجعل النهر يتوارى خلف ما يحجب هويته من أقنعة وتتخفى الذات خلف ما يستتر موقفها من مجاز .. كأن عمل المفردات مفردة من تراكيبها- على ضوء فعالية القراءة- يؤسس لمساحة جعلها السلب طاوية على نقبضين الامتلاء والفراغ في الوقت نفسه . قلعة وجود ولكنه وجود بلا تحقق .. بلا ملامح .. بلا هوية .. وبكلمة وجود يعيش ضياعه . هذا هو الأساس الأول لحضور خطاب المقدس باعتباره خطاب القوة الممكن الذي لا يمكن الذات من الرد على استلاب الواقع . وإنما من تأسيس هويتها فوق الواقع نفسه لا تغييرا متغيراته ولا تنقصها استلاباته ، بشكل يقترح مساحة نقبضة للمساحة السابقة تشغلها الثورة أو التبشير بها .

وإذا كان التوزيع الجدولي لمفردات العناوين يؤسس أفق النص الذي تعنونه ، فإن للمفردات قوة دلالية أخرى ، فبحسب " إيكو " : " إن مدلول كلمة يحتوى ، بالقوة ، على كل شرحها النصية " (١) فتكسر حدود جدولها/جداولها . لتقوم بعملية تدال حر وفقا لأركيولوجيتها الخطابية التي تستكنها في دلالتها ، وتستدعيها كلما أمكنها خطابها الجديد من ذلك ، سواء تم هذا بتحفيز تلك الأركيولوجيا ، أو بالغفلة عن مراقبتها . فتخلق أنساقا دلالية جديدة تدفع الأفق المؤسس سلفا لكي يتحول إلى استراتيجيات للتحقق النصي . وسنكتفي من الإمكانات القائمة في المفردات بنسق المقدس الذي يتمثل في : نهز أرض- جسد .. وهى جميعا ثلاث أيقونات مصورة لعناصر خلق الإنسان ، فالنهر : أيقونة الماء الأول ، والأرض : أيقونة الطينة الأولى . والأيقونة الأخيرة : نتاج الأوليين : الإنسان الأول (لصقة "الأول" دور في إخراج موصوفاتها من دائرة المرجعية كموجودات إلى الدائرة التصورية كمفاهيم .) غير أن التحول الأيقوني يضع الأيقونات الثلاثة في دائرة الهوية (الوطنية) متدالة مع مفاهيمها الغيبية أعنى مع دائرة المقدس ، كما يوضح الشكل التالي :



ثمة تطابق تام بين أيقونتي الجغرافيا : نهر- أرض ، ومفهوميهما : ماء- طينة ، أما أيقونة التاريخ فثمة مسافة انزياح بينها وبين مفهومها فمجرد الجسد لا يطابق مفهوم الإنسان . وهو انزياح مقصود ، إذ إن أى فراغ (نصي) ينطوى ، تحت ظاهره ، على آلية - وربما آليات - للملئ . بهدف إسهام القراءة فى إنتاج خطابه .

إن الفراغات النصية- باعتبار هذه الوظيفة- بمثابة مصادد أيديولوجية (نضع المفهوم السياسى للأيديولوجيا تحت علامة شطب غير منظورة) فعلية ملء الفراغات النصية مرتبهة إلى استراتيجيات النص نفسه . ومن ثم فلا إمكان لتحقيق تلك العملية إلا بالاندراج ضمن هذه الاستراتيجيات .. واستخدام مفردة الجسد بديلا من الإنسان ليس مجازا مرسلا . ولا يتمكن أى سياق من قهره على تلك المجازية دون تورط فى خطأ ما يصيب رؤيته للإنسان بله يفسدها عليه . فأشكال ذلك البديل لا تحله حيل البلاغة الشكلية . وإنما يرتبط حله بإعادة بناء تصور للجسد يستطيع تأويل ذلك البديل . إن الجسد مظهر الذات ومجلى حضورها فى العالم . فاعل إرادتها حرة . ومفعول إرادات الآخرين قمعاً ، ومعامل قياس فاعليته أو انفعاله هو حركته فى العالم . ومن ثم فوحدها مفردة الجسد يمكنها أن تكون المفردة الأكثر صلاحية لإدانة واقع الاستلاب وفى الوقت نفسه لإعادة بناء الهوية .. يقول محمد عفيفى مطر :

جسدى يتطلع من طينته ، والفم محطوف بليل الخلق ،
 والله على جوهرة الخصرة ^(١) يعمونى كتاباً وقراءة
 وأما أسمع صوت الشجر الطالع فى الرصد
 فأبموه رغبنا وعيابة ^(٢)
 آه من تسمية العالم :

(١) حتى جنادة قول من للقلب الصغر تطلو
 إلى مطر الخلق من قرين الشهوة الجاحدة .
 وتخضر ما بين من وحاشية ثم تقرأ فى ورق القلب
 (والقلب ساحة طمى يرفرف ميقاتها فى فضاء العما)
 (٢) أكتت أنا أرديتها .. أكانت مخبأة تحت جلدى ١٢
 زماناً أزعم والخبر ليس يطق ، وبأننا خلع جسدى (٣)

.. هنا يبدأ المقدس في الحضور عبر مفردته المركزية : الله . والتي تبدأ في حقن المفردات الأخر لتستثمر مخزونها الخطابي من أحاديث نبوية ومن قصص ديني . ويوظف الجميع لتأسيس الوعي الذي ينشأ من معرفتين متميزتين ولكنهما غير مختلفتين : معرفة الخالق بمخلوقه . ومعرفة الخلق بعالمه ..

فمن الحديث النبوي : "عن حُدس عن عمه أبي رزين قال قلت : يا رسول الله أين كان ربنا قبل أن يخلق خلقه ؟ قال : كان في عماء ما تحته هواء وما فوقه هواء وما ثم خلق " ^(٨) ، فهذا "نيل الخلق" . ومنه كذلك : " كان الله تبارك وتعالى قبل كل شيء وكان عرشه على الماء " ^(٩) وأيضاً : " كان الله ولم يكن شيء قبله وكان عرشه على الماء ثم خلق السماوات والأرض " ^(١٠) وذانك "الغمر" ..

ومن القصص الديني ما جاء في كتاب " العرائس " للثعلبي الذي يقول في خلق السماوات والأرض " قال المفسرون بالفاظ مختلفة ومعان متفقة أن الله تعالى لما أراد أن يخلق السماوات والأرض خلق جوهره خضراء أضعاف طباق السماوات والأرض . ثم نظر إليها نظر هيبة فصارت ماء . ثم نظر إلى الماء فعلى وارتفع منه زيد ودخان وبخار وأرعد من خشية الله .. وخلق الله من ذلك الدخان السماء .. وخلق من الزيد الأرض " ^(١١) ، فهذا "الجوهرة" ..

وأيضاً يقول "الثعلبي" : "قال المفسرون بالفاظ مختلفة ومعان متفقة أن الله تعالى لما أراد خلق آدم عليه السلام أوحى الله إلى الأرض إنني خالق منك خلقاً منهم من يطيعني ومن يعصيني (هكذا) بلفظه) فمن أطاعني أدخلته الجنة ومن عصاني أدخلته النار .. فبعث الله ملك الموت .. فقبض قبضة من زواياها الأربعة .. ثم صعد بها إلى السماء ، فأمر بها أن يجعلها طينا ويخمرها " ^(١٢) فهذا "الطينة" ..

أما المعرفة التي تتخذ لها فعل الدعاء فإنها توزع العلاقات بين الله والأنا والعالم ، وذلك على مستويين : -

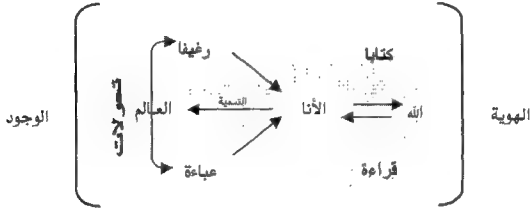
الأول : الله- الأنا : " يدعوني كتاباً وقراءة " .. وكأنها ميتافيزيقا الهوية .

والآخر : الأنا- العالم : " أدعوه رغبة ورغبة " .. وكأنها فيزيقا الوطن .

إن "الشعري" قد يفرض التقابل على غير المتقابلات ، وقد يزاوج بين ما يقابل بين بعضه بعضاً ، وقد يدفع تلك المزاوجات المتقابلة (المصطنعة شعرياً) لتشكل تأسيساً سيميائياً . وهو ما يتم بين ما سبق من المفردات الأربعة : كتاب- قراءة ، رغبة- عباة ، وما هذا يمكن لولا أن المفردات نفسها تنطوي على قيمة دلالية فائضة عن السياق وترفض الاندماج في آلياتها بما يفرض تأويل المفردات بأخص خطاباتها بها لاستظهار دلالاتها في ظل غيبة فاعلية السياق فيها ، وتأويل المفردة يتم- هناء- بفرض منطق المجاورة وليس استثمار منطق التركيب . ووضع "الكتاب" بجوار مفردة "الله" يساقط عن الأولى كل ما تمتلكه من إحالات لتتبقى إحالة واحدة فقط إلى خطاب المقدس ، ووضع القراءة في دائرة : الله- الكتاب ينحى جميع دلالاتها مستبقياً منها فقط الإيمان بالمقدس وخطابه ، هذه الوصلة المركزية بين "الله" و"الأنا" ، وبشيء من التأول الصوفي تصبح الأنا (الجسد) مجلى القدرة (الكتاب) وجلاء أسرارها (القراءة) لتتقدس (يتقدس) بتلك الوصلة . كما يبين الشكل التالي ..



هذا القدس الذى يمثل الهوية الوحيدة والممكنة والتي تمنع "الجسد" من السقوط فى التماثل مع أشياء عاله . دافعة إياه للتعالي عنها ومن ثم توظيفها لحسابه . إن "الأنا" تعد مقدس صلتها بالله إلى المكان (الشجر) والزمان (الصوت) فى الوحدة المركبية "صوت الشجر" محولة عناصرها إلى مقومات بقاء "رغيفا" وشروط وجود "عباءة" . وذلك عبر فعل التسمية الذى يدعى إلى فضاء الدلالة آيات من القرآن الكريم وأشياء من العهد القديم مركز الاثنين هو تسمية العالم . فإذا ميتافيزيقا هويتها ملتبسة بغيزيقا وجودها . كما يبين الشكل التالى :



إننا نقصد قصداً إلى تعقيد النموذج ، فوحده هذا التعقيد هو دلالة الصرخة التبعة الأخيرة : "آه من تسمية العالم" . هذه التسمية التى تضفر المقدس بالواقعى والهوية بالوجود وتبنى وحدة (عروة وثقى) من الله والأنا والعالم لا تنفصم من جهة إلا انفصمت من بقية الجهات .

ولا شك فى أن تشابه الأصوات بين كتابا ورغيفا وقراءة وعباءة . حيث كل كلمة مكونة من مقطعين أولهما مفتوح والآخر مغلق ، هذا فضلا عن التطابق الإيقاعى بين قراءة وعباءة . وهو ما يوثق الصلة القائمة بين الدائرتين . إن الأنا هى مركز التقاء الدائرتين (كما يبين النموذج السابق) وهو ما كان الشاعر قد بدأ به فى قصيدة سابقة على "حلم تحت شجرة النهر" هى قصيدة "سهرة الأشباح" والتى تقوم على أغلب مفردات خطاب النشأة الأولى بحضور للأنا طاع وإن كانت لم تزل قيد انتظار التخلق أو التحقق .. يقول الشاعر بين مزدوجين :

(هذه جوهرة الخضره تغلي)

تحت ميني وتعلوها المياه

كل هيء زبد يطفو ورعد ودخان

وسماء تتخلق

وطائر الفلك الدائر يدنو ويضيئ

وأنا -كائن أيام الحريق-

طينة فى بيضة الأرض وإيقاع عميق

يتخفى ضوته فى أجديات الحريق^(١١)

يقول "رولان بارت" في بعض إشارات أدبه النقدي : " إن النص (الشعري على وجه التحديد) ، ليس سطرًا من الكلمات ينتج عنه معنى أحادي . أو ينتج عنه معنى لاهوتي . ولكنه فضاء لأبعاد متعددة تتزاوج فيها كتابات مختلفة وتتنازع ، دون أن يكون أي منها أصليا ، فالنص (الشعري) * نسيج لأقوال ناتجة عن ألف بؤرة من بؤرة الثقافة " (١٢) ومن ثم فهو نسيج من توترات أكثر منها انسجامات ، وبالتالي فهو أكثر النصوص افتقارا إلى ثوابت ينمو وفقا لها .

ولأن الشاعر يتناص ولا يقتبس- الاقتباس نوع فج من التناص- فإنه يخترق نسيج القصص الديني بمفردة واحدة : الحريق والتي ينوع عليها بعضا فين : "أيام" و"أبجديات" فيوتر علاقة نصه بما يتناص معه لحساب استقلال النص حين يفلت . وإن ظاهريا ، شبكة متناصاته من حركة نموه ..

إن الشاعر عبر الجملة الاعتراضية : " - كائن أيام الحريق - " يغير أفق التوقعات بالكامل لحساب رؤيته المتميزة عن رؤية المقدس محولا الأخيرة إلى وظيفة للأولى . وظيفة لا تهيمن ولا ينبغي لها أن تهيمن على ما تعمل لحسابه . أعني الشعري . فالأنا قائمة في كينونتها . فقط .. صوتها الجمالي المطابق لهويتها وواسطة استعلانها لما يزال في عمائه :

"وأنا - ... - طينة في بيضة الأرض وإيقاع عميق

يتخفى صوته في أبجديات الحريق"

لتصبح علامات كينونته (وجوده) هي ظاهرات استلابه وعلامات طوره السديمي في العما بشائر ثورته . وهكذا تتوزع العلامات داخل النص الشعري . وتتحدد وظيفة خطاب المقدس بتحفيز علامات الطور السديمي باعتبار هذه المحفزات ما صدقات رؤية العالم . وحتى لا تلتبس العلامات . أو يتغيم الموقف يلجأ الشاعر إلى تقنية كتابية (تراثية أصلا) وهي توزيع الصفحة بين متن وهامش : متن الجسد/القصد : وهامش الوعي/التأويل ..

متن هامش

جسد يخرج من طينته هذى جذابة قول من الكتب الصفر تطفو

والفمر محفوف بليل الخلق إلى مطر الخلق من غرين الشهوة الجامحة

وأنه على جوهرة الخطرة وتخضر ما بين متن وحاشية ثم تقرأ في ورق القلب :

(والقلب ساعة طمي يرفرف ميلاتها: في فضاء الذما)

ثم تأخذ وجهها يجند في جملة القول ركنين : فعل وفاعل

(١٣)

لغة الشعر طاقة مدهشة على تخطي تراكيبيها ولو أنها تراكيب شعرية ، لها طاقة مدهشة على خلق نوع من الانتظام الدال بونه قدرة كل تركيب على التدليل . وحين يقف خلف هذه الطاقة وعى جمالي بحدة وعى "محمد عفيفي مطر" الذي يبدو أن الصوت ، محض الصوت . لا يأتي غفو الكتابة وإنما قصد الإبداع . يكفي القراءة مجرد التحقق حتى تتحرك المفردات من مواقعها . فتتفارق وتتضام ، وتتوازي وتتقاطع . وتتجلى شبكة من العلاقات يكاد التركيب السطحي يشف عنها ..

* الإضافة بين الزموجين من الباحث وتعمر من رؤيته للخمسة لتسميم "بارت" الذي تشكل وفوحه نظرية الأجداس.

* الإضافة بين الزموجين من الباحث .

إن فلسفة توزيع اللغة طباعياً إلى متن وهامش ينطوى على قيمة دلالية مضافة إلى اللغة تمثلها العلاقة التأويلية بين الاثنين ، ويبدأها الهامش بالكشف عن حضور التناص : "هذى جذادة قول من الكتب الصفر" ، ثم يتوكل الشاعر على المتن ليحدد مساحة فعلها "تطفو" فيأخذ من الجسد "الشهوة الجامحة" ومن طبيئته "مضاف هذه الشهوة "غرين" جاعلاً من المركب الإضافي نقطة بدء ذلك الفعل ، ويحول الغمر المحفوف بليل الخلق إلى "مطر الخلق جاعلاً منه نقطة الوصول . ويولد من صفة الكتب "الصفر" فعلاً تقيضاً يلائم مبتداً فعلها ومتنهاه : "وتخضر" متوسلاً بالشكل الطباعي لهذه الكتب : متن وحاشية في تضفير العلاقة الحيوية بين انبثاق الجسد من طبيئته واخضرار جذادة القول : "وتخضر ما بين متن وحاشية ثم تقرأ في ورق القلب" . ثم ينعطف على جذادة القول (في المتن : جسدى يخرج ..) ليختار منها قاعدتها : "فعل وفاعل" والتي تختصر الفاعلية القادرة على أن تعيد صياغة العالم (و/أو إدانته) بكفاءة الخلق الأول نفسها .

إن الوعى الشعرى يدفع خطاب القدس للحضور علانية . وبراقبه وهو يقترح على النصّ خفية - مجموعة من مفرداته وشذرات من نصوصه وألوان من رؤاه . ضافراً من هذه وتلك علاقة تأسيسية لحركة النص الشعرى . فإذا التناص يفتح سرديّة المتن (خطاب المقدس) على تأويلات الهامش ، لتنشأ ثمة علاقة (ما) لا يحيط بها التناص ولا يستنفدها التأويل ، وإنما تفيض عن هذا وذلك (الجزئيين) مستوية إلى فضاء النص أفقاً لانتظارات يجذب إليها عناصر النص وأجزائه منسقا إياها على هيئته ، حتى إذا تكاملت بين يديه انبثقت نصية النص من ذلك النسق .

إن الخطاب الشعرى تقييد لفاعلية السياق في ضبط دلالة مكوناته . وحين يكون هذا الخطاب متناصاً فإن التقييد يكون مضاعفاً . وتعبير آخر إن شعرية الخطاب يحرر مكونات السياق من ضبطه لحراكها الدلالي ، وتتضاعف هذه الحرية حين يكون ذلك الخطاب متناصاً مع خطاب أو أكثر خارجيه ، فإذا الحراك الدلالي تابعاً طيعاً لأصغر وحداته وإفراداً وتركيباً وحركة تدالها فيما بين بعضها البعض ، ليس فقط وإنما تندفع توصيفاتها النحوية لتنجز هذا التدال . إن المثال السابق يبدو قائماً أساساً على التركيب الفعلى ، غير أنه يتحرك في فضاء اسمى يؤسسه قول الشاعر فى المتن : "والله على جوهره الخضرة (يدعوني)" وقوله فى الهامش : " هذى جذادة قول من الكتب الصفر (تطفو)" . أما جملتنا الحال "يدعوني" و"تطفو" فالأولى تنبئ بسيادة التركيب الفعلى فى المتن ، بينما الثانية -بالإضافة إلى هذه الوظيفة- فتتحرك الإشارة الصريحة إلى التناص ممتدة بها إلى خطاب النص ، لتتناق مع على قاعدة إنتاجيته الدلالية مثرية إياه بدلالته الناجزة.

ومن موقع الفضلة الذى للحال يتحرك الفعل إلى موقع الركن الأساسى فى الجملة مسنداً أو محمولاً ، ليس فقط إنما يتحكم دال الحال فى اختيار المسند فيستدعى الفعل "يدعوني" مقتضاه : "أسمع" . هذا فى المتن . أما فى الهامش فإن الفعل "تطفو" يستدعى مقتضى صفة فاعله "الصفر" : "تخضر" والذى يصعد من الهامش ليمارس قراراته على المتن اختياراً لموقع فضلة من نوع آخر هو مفعول الفعل "أسمع" : "صوت الشجر" .. وتتعاذل -بعد الدوال- "يدعوني" الأولى تعادلهما "أدعوه" الثانية ، وذلك بهدف فرض هذا التعادل كقيمة جامعة مؤكدة بالتعاذل الورفولوجى (الصوت - صرفي) فى المجموعتين : "كتاباً وقراءة" و"رغيفاً وعبادة" . هذا التعادل يفسر انتقال الأنا إلى العالم حاملة من تعادلهما والمقدس قيمة الفعل المعرفى فى العالم . وإن رشح عنه وعى مأساوى :

أله من تسمية العالم :

رعب يفتح العالم للهجرة فى الموت ،

وموت يفتح الألق على مملكة الماء ..

اسمعي

(١٣)

الأمر الذى يدفع الأنا للانتقال المأساوى ، من تخلقها فى يد الله (عز وجل) جسدا وانتصابها أمامه (سبحانه وتعالى) متبادلة معه فعلا بفعل ، إلى هامش العبادة التى تغعم سياقات الهامش والقتن بأسئلتها الجذرية :

"أكنت أنا أرثديها ؟ .. أكانت مخبأة تحت جلدى ؟

منتبهة بوصف حالتها بدلا من الإجابة :

"زمانا أرقع والخرق ليس يضيق ، وهأنذا خالع جمدى .

تبدو العلاقة المسئولة عن هوية الذات : أرض-نهر-جسد والقائمة ي فضاء المقدس ، تبدو مسكونة بنفيتها : اللاعلاقة ، ليس بفعل آخر بل آخرين . وليسوا "ال/هَمْ" بل "ال/نحن" . وقد كانت (بقداسة فضائها) مننورة لمطلق التحقق إذ لا نقيض أو ضد ، إلا أن دلالة الوطن وتخصيصاته التى ينشرها فى ثنايا دلالة التعميم الذى يسكن مفردات تلك العلاقة ، يجعل من النقيض وال ضد واحتمالات النفى قائمة اقتضاء ، وعودة إلى تصدير الشاعر لقصائد وشم النهر على خرائط الجسد الأربعة ، نجد تحققا لدلالة الاقتضاء هذه ..

| الوشم | التصدير |
|--------|-------------------------------------|
| | [وطن السر الذى يظلم منى |
| | خطوتى تاريخه |
| الأول | رأسى فضا أنجمه |
| | لحمى علامات التخوم |
| | وأمد الجسر حتى يقتلونى] |
| | (ص: ٢٥) |
| | [تمرى الحى عن جيفته وغيلان يفتح |
| الثانى | الساحة بدمه المتكلم والجموع لا تسمع |
| | ولأ ترى إلا مراسم قتل الملك] |
| | (ص: ٤٧) |
| | [إلى غيلان الدمشقى |
| | وهو يجدد شهادته على مفترق الطرق |
| الثالث | بين النوم الألفى والثورة المغدورة |
| | والموت اللغوم] |
| | (ص: ٦١) |

[هل أنت تحلم فالشمس طالعة في صراخ الماويل
والنهر مختبئ يتكلم تحت سريرك

والنوم بوابة تتدفق منها مواريتك الصامتة]

الرابع

(ص: ٩٣)

(١٤)

إن الشعرى هو هذه اللغة التي تحفز القراءة لبناء النحوية التي تفتقر إليها بانهايار العلاقة التعسفية بين الدوال والدلولات ، إنه "ليس مجموعة من الملفوظات النحوية أو اللانحوية ، إنه كل ما ينصاع للقراءة عبر خاصية الجمع بين مختلف (ال) طبقات الدلالية الحاضرة" (يراجع في ذلك إيكو: القارئ في الحكاية) ومفهوم قابلية القراءة يعنى تهيف الدوال ، إن داخل تراكيبيها أو بذاتها ، للانفعال بأية محاولة لتنظيمها ، وهو ما يشير إلى قيام مسافة بينها وبين مدلولاتها بشكل يجعل القراءة مواضعة نصية ليست أقل ألسنيا من المواضعة الأولى لها . إن القراءة الفاعلة هي هذه التي ما إن تبدأ حتى تتداعى الدوال إلى بعضها بعضا على ما بينها من مسافات خطية ومسافات مختلفة وفجوات وتوتر . والتصديرات السابقة تتداعى إلى بعضها بعضا لتتناقض وكأنها نص يتسم بما يتسم به النص من تماسك وانسجام وإنتاجية ، وذلك على قاعدة القتل التي تمتلك علاماتين : -أمنية الأنا. فى "وأمد الجسر كى يقتلونى" -والصير الفعلى للقطاع : -غيلان الدمشقي. - وهاتان علامتان تفتقران فى التصدير الأول والثانى ، ثم تتوحد فى سرد خطاب الأولى عن الثانية فى التصدير الثالث ، ثم تنتحيان عن طريق الإحياءات التى يؤشر عليها السؤال المفتوح به التصدير الرابع : "هل أنت تحلم" هذا السؤال الذى يدفع الجمل التقريرية التالية . باعتبارها جوابه . للتأكيد على دور مرجعية مفرداتها فى التأكيد على واقعية الشعرى - فالشمس طالعة فى صراخ الماويل . - والنهر مختبئ تحت سريرك يتكلم . - والنوم بوابة تتدفق منها مواريتك الصامتة .

إن ضغائر التقابلات تعمل تحت التتابع الخطى للدوال : فمقتضى الشمس (اليقظة) يقابل النوم ، والصراخ يقابل الصفة "صامتة" ، وطالعة تقابل مختبئ . كما ثمة مزاولات تمارس عملها من الموقع العميق نفسه : منها الصوتى كما فى "ماويل" و"مواريت" ، ومنها الدلالي كما فى "صراخ" و"يتكلم" و"فى" و"مختبئ" ..

إن لعبة اللغة الشعرية ماثلة فى وجود طريقة للقول وأخرى مختلفة للفعل ، ثم فى تأكيدها النسرى على شيء ، من أجزاء القول نفسه لكى يسهم فى طريقة الفعل ، كما فى مفردة المواريت التى تحيل على ما سبق من نواتج توظيف خطاب المقدس ، والتي تستعيد مرة أخرى العلاقة "الله" - "الأنا" لتطابق بين "الأنا" و"العالم" (وطن السر) ، وإذا كانت الأولى غيبا فالثانية سر لا يجلبه مثل الجسد (الأنا ماثلة) ومواريتة نفسها.. - : خطوتى تاريخه - رأسى فضا أنجمه - لحمى علامات التخوم .

إن هذا التطابق هو الذى يجعل من التناصات التى يمتلئ بها الديوان بقصائده التسع شيئا من نسج الخطاب نفسه ، فكل ما حدث فى الزمان والمكان كانت مساحته هذا الجسد الممتد على خريطة الزمان وإنكان للعالم الحميم/الوطن .. يقول "مطر" :

خيل هشام مطهمة وهو تمبر بين الجماهير

(هل هذه الرغبة البشرية من فقراء الرعية

أم طغمة الحرس المرتضى تتخلى وتصطنع

(١٥)

الفتها وتعتد من زجعة الهرجات أئمة)

هي الشمس والأرض ، رأسى القضاء كدماى المالك ،
بين الأصابع كانت قرى النوم والمدن المستحمة
بالليل ، بين الأصابع كانت رمال الظهيرة
سقوفا تدرى أوطان موت وأكثان جوع وغربة
تبعثر أجناس أرصفة ولغات ، تبعثر حب المواريث ،
تنبت نخل الحجارة

(١٩)

إن أكثر ما يميز قصيدة "محمد عفيفي مطر" أن شعريتها لا تتعجل تكونها ، فتعمل ببطء وعلى مسافات بعيدة وغير منتظمة ظاهريا ، فإذا ما استكملت عناصرها استعملت دفعة واحدة حاملة ما سبق في سورة اكتمالها إلى صوت النهاية الذى يكاد يحمل فى تضاعيفه كل شيء داخل سياق متماسك أشد ما يكون التماسك ، دون أن يخرج على معجمه الذى اتقن اختياره وتوزيعه على مهل وبأناة .. يقول "عفيفي مطر" فى نهاية ديوان بعنوان فرعى : "ملكة أخرى" (ونورد النص كاملا) :

ملكة أخرى
وأسمه خطوة الشمس ، أوسع منها شيوخ
القصاد فى القلب ، أوسع منها يد رقم يرفضان
رغيف الممالك ..
والأرض واسعة يتنازل فوق خرائبها عنكبوت
الأقاليم ، يلطو الملوك الملون أسجة وبلاد ..
وأوسع منها دمي ووضوئى المباحث فى رجة الجرح ،
أوسع منها حميرة نومي على قبة الحلم
مملكتي لا تزول إلى آخر الدهر ،
مملكتي وسعت كل شيء ،
ومملكتي شارع ووصيفان بينهما
خطوة الرقص جميزة للقضاء الجماعي
نكتب فوق الأكف مواعيدنا . نتحنس
تأرورة اللون والأرض تضحك ملء الفروع ،
الأباريق تهوى مكسرة فى كتاب القوانين .
نكتب نارا مجنحة ..
كلما غفل الموت أوجعنا القرب الفجر ..
هذا وضوء الكتابة .
نصطف فى حضرة الحلم
نكتب مملكة للشوارع ..
هذى الشوارع مملكة يتطنها الحلم
والرقص ..
تلم أضوانها جسدا للقضاء
أزبسة للجسسون المسمرقش بالمسما والشمس

ينكشف "المقدس" - إذن - عن الوطني ، و"الأنا" عن السياسي ، وعلاقتها السابقة عن الحلم (بديلا من الأيديولوجي) ، والجميع عن النقيض القائم .. نقيض المقدس .. نقيض الإنساني .. نقيض الحلم . ويتوصل الشاعر إلى هذا الانكشاف من خلال تقنية لغوية بسيطة هي أفعل التفضيل ، والتنقل بواسطتها من الفضول الواقعي إلى الفاضل الانفعالي الذي يمتد به ليمس به وقائع ما يرفض ويبتئز من دلالتها على موقف "الأنا" ، ومتكئا على شيء من خطاب "النغري" ، أو لنقل على نفسه الأسلوب (الخاص الخفي) ، تلتحق "الأنا" بالـ "نحن" وتتجلى الدرامية في هذا الكورال الذي يمارس طقس التبشير بملكة الشوارع أو بكمال تحقق الأنا ، هذا الكمال الذي رسم له الشاعر منذ البداية صورة وصفية تحت اسم "ظلماتيل" في قصيدته "سهرة الأشباح .. محاكمات وانتظارات" ، والذي يجسد قداسة النشأة وجلال الوارث وكمال الانتماء وإعجاز الفعل ..

إشكال الاسم :-

.. أما "إيل" فلفظ سرياني يعني "الله" . والإشكال في "ظلم" فمن معانيها : "الثلج" من شدة البياض و"ماء الأسنان" من شدة لمعانها ^(١) ، وكذلك "نوهة الذهب" للسبب نفسه ، وجميعا لا تؤدي شيئا من منظور النص الشعري .

ربما كان من الأسير إعادة النظر في نحت الاسم . فيجوز أن الشاعر اتكأ على مقطع كلمة في التوصل إلى الأخرى ، وهو الأصح عندنا ، فتكون الكلمتان : "ظلمات" وهي الليلة شديدة الظلام . و"إيل" بالمعنى السابق ، وكان جمعها : ظلمات (-) إيل وهكذا كان نحتها على ما جاء بالنص .

يؤكد هذا واحد من عناصر الوصف الشعري ، فعينا "ظلماتيل" : " .. تركض فيها نار الدهور وتمطر السحب القديمة ظلمة رؤى وأضواء" ^(٢) .. هذا دون أن تمتنع المعاني التي ذُكرت من الحضور في فضاء دلالة الظلمة إتكاء على ما ذهب إليه النص من الجمع بين التناقضات ..

إشكال الصورة :

لا تقوم الصورة بمحض الوصف ، ومن ثم لا توصف بأنها وصفية إلا قام إشكال مفهومي هو عينه مناط شعرية الأداء ، فحيث تؤزم مقاصد الاستخدام شروطه اللغوية يتولد الشعري ولا بد .

إن الصورة الشعرية أيقونة من نوع خاص فلا تقوم على أساس مطلق التماثل ، وإنما على كمال الدلالة ، والفرق بين التماثل والدلالة كبير ، فما يجب في التماثل ليس واجبا في الدلالة ، بل ربما كان الخروج على الأول شرط تحقق الثاني . إن معنى التماثل هو تحقق تطابق نوعي بين الأيقونة وما تمثله بفضل قوانين بناء الأيقونة نفسها ووحدها . أما الدلالة فالتطابق يحدث خارج الأيقونة في عملية التلقي ، وما قوانين بنائها إلا مجرد وسيلة غير ملزمة - وإن كانت مفيدة - للمتلقي .

والوصف (التصويري) ، أو التصوير الوصفي ، يقوم على اختيار الوصف ، وليس على هيئة الموصوف ، فثمة مقاصد في الوصف يمكنها أن تحرك الموصوف عن هيئته أو بعض ملامحها . كما إنه غير مشروط بالهيئة ، بل يكون لهيئة الموصوف صورة ويكون لنفسيته كما يكون لوعيه .. إلى آخره . ثم يكون للمتلقي أن ينظر عناصر الوصف في ترتيبها ويعيد تنظيمها وربما يزول الحاضر بالغائب أو الغائب بالحاضر ، وهكذا إلى أن تستقيم له دلالة الوصف ، فإذا بين يديه صورة دلالية للموصوف هو أنتجها بفضل الزينج النوعي للوصف .

إشكال الشعري :

يقول "محمد عفيفي مطر" :

ظلماتيل .. صورة وصفية :

لظلماتيل عيتان

بمردتان بالشمن القديمة والسجم الأول

المحمول في نقالة الخلق

مفتحتان في الأرض التي لم تختمر طيبا

ولم تخضر صحرا

وتأهتتان تحت مجرة الفوضى

ومعتتان تركض فيهما نار الدهور

وتعطر السحب القديمة ظلمة ورؤى وأضواء

له شفتان من شجر اللغات ومن جذور الشعر والصنيت

له قلب فمجرة جبول الحب والمقت

فيخضر في قرائبه دما مستقطرا من

قيمة التميز والكيمياء

به ماء العناصر فيه سر المزج والخلط

وفيه المجمع الأبدى للأسماء

له نعلان من طين الشرايع والوصايا اللطافت

وشعره الأسود

كروم غلفت أصلابها في رأسه المطاء

لتشرب من عطايه

وتحمل من غناييد التذكر كل ما سيجي من أحباء

وفي رثبه روح الماء

وأشجار التنازل وإيدم الدوار في دوامة الأبناء

(٣٣)

معجم الاختيار : - سبق القول إن الوصف يقوم على رؤية الواصف للموصوف ومقاصده من وصفه .
ومن ثم فاختياره من الموصوف يمثل معجما له دلالة :

عيتان جليلة هي قلة عدد الأفراد التي اختارها الشاعر من الحقل الإنساني ليتكى عليها في
شفتان بناء صورة "ظلماتيل" الوصفية ، الأمر الذي يلفتنا إلى أحد احتمالين أحدهما :
قلب ويستمد من طبيعة الاسم ، أعني أنه كائن غير إنساني ، له من الإنسان ما له وفيه
منه ما فيه ، غير أنه لا ينحصر في طبيعته . الآخر : أنه خصائص أكثر منه كائنا ،
رأس صفات (قيمية) مندورة للتحقق في أي كائن ، ولا تكون بذاتها . والشاعر يعمل على
كل من الاحتمالين جامعا بينهما . وهو يفتح تلك العناصر ليعمل وصفها على تأسيس
رثتان سياق الجمع هذا .. إن كل عنصر وصفي

وصفي يصبح مركزا لاختيار قيمته من ثم معجمه هو الآخر والذي يتنوع بين اسم وفعل
(ومشتقاته) كما توضح جداول معجم تلك العناصر .. معجم (العيتان) :

| اسم | فعل |
|---|----------------|
| مردتان - شمس - قديمة - سديم - أول - محمول - | تخضر - تختمر - |
| نقالة - خلق - مفتحتان - أرض - طمي - صحراء - | تركض - تمطر - |
| تأهتتان - مجرة - فوضى - معتتان - نار - دهور - | |
| سحب - قديمة - ظلمة - رؤى - أضواء . | |

إنه معجم شديد التنوع يشير إلى محوري زمان ما ومكان ما (غير متعينين) ، دون أن يمكن توزيع مكوناته عليهما . ولكن ثمة وصف أولي للعنصر الوصفي : "عينان" تحققة أربع صفات : "مردتان" و"مفتحتان" و"تائهتان" و"معتمتان" ، غير أنها هي الأخرى صفات لا إمكان لمقاربتها خارج سياقاتها ، نظرا لما ينطوي عليه ظاهرها من اختلاف يصل حد التناقض ، أو على الأقل اختلاف يعطل إمكان قيام علاقة ما على مستواها الإفرادي ..

إنها عينان أوليتان تنطوي على بصيرة خاصة ، زمنها قبل القبل ، ومكانها قبل الـ"هنا" والـ"هناك" ، ليس ثمة في لحظتها تقابل أو اختلاف ، رمدها علامة العلاقة بالشمس القديمة والسديم الأول (الصفقتان تتبادلان الدلالة [تتبدلان] ، فتضفي صفة السديم المطلقة على صفة الشمس وكذلك العكس ، فكان الشمس أول قديمة والسديم أقدم أول ، في تماس رهيف ، بل أشد رهاقة من معنى التماس ، مع "المقدس" ..

معجم الـ(شفتان) :-

اسم
شجر - لغات -
جذور - شعر -
صمت -

يبدو أنه ثمة إمكانية لتضفير علاقات بين مكونات الجدول السابق ، فبين الجذور والشجر علاقة جزء بكل ، وبين الشعر والصمت من جهة واللغات من جهة أخرى العلاقة نفسها ، ثم يأتي التركيب ليضفر بين كل هذا وجزء ذاك ، إذ يصف الشاعر شفتي "ظلماتيل" حذفاً ويعلق شبه جملة بالمحذوف ، مجرورها مركب إضافي ،



.. وتبدو المغارقة في مكونات المركب الإضافي الذي ينتمي ركنه الأول : المضاف إلى الطبيعة ، بينما ينتمي الركن الثاني إلى الفعل اللغوي إيجابا (شعرا) وسلبا (صمتا) . في بعض الأداءات اللغوية يكون لتنشيد مفردات تراكيبها وطيفة دلالية ، هذه التي تطلق عليها الوظيفية النوقية لمكونات التركيب ، إذ لا يتوصل عنصر إلى التعالق بآخر إلا بعد أن يشحن دلالاته بشيء من دلالة ما يصاقبه ، وهكذا تخفّر شفتي "ظلماتيل" في الطبيعة قبل أن تمتد لاستلام فعلها اللغوي ، وهو ما يشير إلى ما صدق هذا الفعل شعرا وصمتا .

معجم القلب :-

اسم
خيول - حيب - مقت - تراثب - دم - مستقطر - تفجر - ينفض .
- شهمة - التمزيم - الكيمياء - ماء - عناصر -
سر - مزج - خلط - معجم - أهد - أسماء .

للقلب قوانينه وإن تنوعت أحواله ، ولذلك كان أكثر وحدات معجمه قابلا للتنسيق ، ويتبقى عدد آخر خارج النسق :- (١) كيمياء - عناصر - مزج - خلط - سر - تعزيم . (٢) غيمة - ماء - مستقطر . (٣) ترائب - دم . (٤) معجم - أسماء . (٥) حب - مقت . وتبقى وحدتان هما : "خيول" و "أبد" . ونظرة أولى إلى المجموعات السابقة تبين انتظاما باطنا يمثل الحقل الطبيعي ويضم المجموعتين : (١) و (٢) وتلتحق بهما "خيول" ، ثم الحقل الإنساني ويضم بقية المجموعات وتلتحق بها "أبد" باعتبارها مفهوما ثقافيا . إنها الضفيرة نفسها بين الطبيعي والإنساني التي سبقت في معجم (الشفقتان) ، وتؤسس للمصدق نفسه ، غير أن التركيب تضي عليه بعدا كليا فـ : "به ماء العناصر" أو أوليات الطبيعة وإكسیر حیویتها ، وفيه "سر" تحولاتها : " المزج والخلط " وفيه " المعرفة الكاملة " : " المعجم الأبدى للأسماء " .. ولا يختلف الأمر في معجم الرأس ولا في معجم الرثتين ، وإنما يسيران على هدى من التضافر البنيوي بين الطبيعي والإنساني ، إلا أن الوصف يكتمل بنعلى "ظلمائيل" : "له نعلان من طين الـ .." إنه مجاز العلاقة بالأرض والسعى فيها ، غير أنه ليس سعيها هكذا وكيفما اتفق ، فالـ "شرايع" والوصايا .. تنشر مفهوم العدل في دلالته ، بل تسند إليه تحقيقها . كان استخلاف الله الإنسان في الأرض يطل من بين ثأيا مفردتي الشرايع والوصايا بدلا من التورط بالسياسي .

هكذا يقوم "ظلمائيل" حلما للتحقق الحر للإنسان ، غير أن ثغرات وصفه أوسع من تمثله ، لتدل من جهة على غيابه ، ولتورط التلقي - من جهة أخرى - في تفهمه بدلا من تمثله .. فهل كانت قصائد الديوان شيئا أكثر من محاولة لسد هذه الثغرات حيناً بالدلالة . وحيناً بالصورة . وأحيانا بالتناص ؟ ؟ ..

ثمة تصور للإنسان وثمة تصور للعالم وثمة إحساس من الشاعر - تراه صادقا - في عدم إمكانية أداء ذلك التصور في غياب المقدس خطابا ولغة ومفردات ، وبخاصة حين نضع البعد النقدي للواقع الذي لا نتحرج من التصريح بكونه نقدا للواقع السياسي باعتباره نقضا لما عليه إنسانية الإنسان من قداسة . لقد أمكن للشاعر أن يحمي نصه من التورط الدعائي ، وأن يؤدي رؤيته للعالم والإنسان وخصوصية الاثنين دون أن يفرط في شعرية الشعر وما يجب له من رعاية لذاته واهتمام بنفسه . ويفضل المقدس خطابا ونصوصا ومفردات اتسع المعجم الشعري للنص وامتد من العالم إلى ما وراءه ، أو لنقل من شهادته إلى غيبه ليتولى - بعد - التركيب الشعري والبناء النصي إقامة معادلة الوحدة التي لا يتميز فيها هذا من ذاك ، بل يدخل الواحد منهما عضويا/تركيبيا في بناء صورة الآخر .

يبدو أن استثمار "محمد عفيفي مطر" للمقدس شعريا ، استند إلى رؤية واضحة ساست حضوره ، وراقبت فعالياته النصية ، ووعيت أن ذاك الحضور مجرد وظيفة داخل النص ، وليس غاية النص ومن ثم فقد أفلت - بجدارة - نصه من الوقوع في المباشرة والدعائية . وصاغ وعيا كلياً - فضلا عن كونه وعيا جماليا - لا إمكان لأية أيديولوجيا أن تقدمه .

أخيرا فقد حاولنا في هذه الدراسة تقديم البنية الأساس التي يقوم عليها الديوان ، وهي تضافر الشعري والمقدس في صناعة رؤية الشاعر للعالم ، وتلك البنية الأساس يمكنها أن تعيد توزيع عناصر الديوان وتنظيمها وفقا لعدد متنوع من الدواخل التحليلية وأن تكتشف قراءات متعددة ليس للديوان فحسب بل لشعر "محمد عفيفي مطر" كله .

الحوامش:

١- محمد عفيفي مطر - ضمن الأعمال الشعرية ، مجموعة : "انفصالات المومياء المتوحشة" - دار الشروق - القاهرة - الطبعة الأولى - ١٩٩٨

٢ - هذا الموقع الانتاحي يؤشر على العلاجة الوثيقة التي تربط ، من وجهة نظر القارئ الأول : الشاعر ، بين العنوانين : عنوان ديوان الدراسة وعنوان المجموعة الشعرية ، على الرغم من الفارق الزمني بين الأول (١٩٦٨) والأخير (١٩٩١) .

٣ - هنا يأتى دور الإبداع - وهو الفعل الموازي للحلم - فيفصل بين القائم ويدله على مستوى الصفة لا على مستوى الموصوف : "كُتِبَ نافذة لأعلى مملكة الموت الآخر" ، وكان القائم مملكة للموت والبذل هو الآخر مملكة ولكن لموت آخر .. هذا التباين الذى يقيمه الشاعر بين موت قائم وموت محلول به ، الأمر الذى يلقى جزءا من ثرات موتنا وينحاز إلى جزء نقيض من ثرات موتنا ، هذا النقيض الذى يجعل الموت موثوقا وليس واحدا ، إنه موت مضاف إليه القيمة :

- من لم يمت بالسيف مات بغيره .^{١٠} تعددت الأسباب والموت واحد

- وإذا لم يكن من الموت بد .^{١١} فمن المعجز أن تموت جبانا

كأنما ليس تغيير الواقع هو الحلم ، وإنما تنزل الحلم إلى مجرد الاحتفاظ بالقيمة من بين كل ما يفقده الإنسان .. إنه نوعي الحصاد بالاستلاب وقوعي الحاد بضراوة آلياته والذي يصبح مكونا من مكونات اللاوعي هذا الممسلول الأول عن الحلم ، مواء كان شعرا أو كان مناما .

٤- إمبريوى إكبر - الفارئ فى الحكاية - ت : قُطُون أبى زيد - المركز الثقافى العربى - بيروت / دار البيضاء - ط : -

١٩٩٦- ص : ٣٨

٥- محمد عفيفى مطر - الديوان - قصيدة : حلم تحت شجرة النهر - ص : ٨٥

٦- مثنى ابن ماجه - دار إحياء التراث العربى - القاهرة - ١٩٧٥ - رقم الحديث : ١٧٨

٧- مسند الإمام أحمد - دار المعرف - القاهرة - ١٩٨٠ - رقم الحديث : ١٩٠٣

٨- صحيح البخارى - دار القلم - بيروت - ١٩٨٧ - رقم الحديث - ٦٨٦٨

٩- أحمد بن محمد بن إبراهيم النطنبى - العرائس - المطبعة الكاسيتية - القاهرة - محرم ١٣٨٢ هـ - ص : ٤

١٠- النطنبى - المرجع نفسه - ص : ٣٧

١١- محمد عفيفى مطر - الديوان - قصيدة : سهرة الأضياع - ص : ٢٢ ، ٢٣

١٢- محمد عفيفى مطر - الديوان - قصيدة : حلم تحت شجرة النهر - ص : ٨٥

١٣- م - ص ص

١٤- مسائل تصدير الأعمال الأدبية ، شعرا وغيره ، ولحذا من أهم عنيت للنص على الإطلاق ، مواء كأن لتصدير من جنس النص أم لم يكن . وعلى الرغم من أهميته التى تدعها له فلم يحظ فى الدراسات العربية تطبيقا إلا بالقليل ، بينما تعتمد أو كاد التفكير له .

١٥- محمد عفيفى مطر - الديوان - قصيدة : قوشم الثالث - ص : ٧٩ ، ٨٠

١٦- محمد عفيفى مطر - الديوان - قصيدة : حلم تحت شجرة النهر - ص : ٩١ ، ٩٢

١٧- النفرى - المواقف والمخاطبات - تحقيق : آرثر يوحنا آريرى - مكتبة المتنبى - القاهرة - د.ت - ص : ٢١٦

١٨- يتسع هذا المخطط عن أن تحصره مواقف النفرى ومخاطباته ، ففى الموقع نفسه الذى تشغله يمكن أن نضع آيات من القرآن الكريم جاءت فى الديوان نصا ، وفى الموقع نفسه يمكننا أن نضع جميع المتعنات التى يلم مفرداتها خطاب المقدس .

١٩- محمد عفيفى مطر - الديوان - ... قوشم الثالث - ص : ٦٣

٢٠- محمد عفيفى مطر - الديوان - قصيدة : ١٩٦٨ - ص : ١٣٠ ، ١٣١ ، ١٣٢

٢١- ابن منظور - لسان العرب - المجلد الرابع - دار المعارف - القاهرة - د.ت - مسادة : 'ظلم' - ص : ٢٧٥٦

إلى ٢٧٦٠

٢٢- محمد عفيفى مطر - الديوان - قصيدة : سهرة الأضياع .. محاكمات وتفتريات - ص : ١٤ ، ١٥

٢٣- ن . م . ص ص .

مقاربة سيميائية لمحفزات السرد والنص الباطن في سيرة الظاهر بيبرس

محمد منصور أبا حسين

شهد العصر المملوكي رواج جنس أدبي عرف بالسيرة الشعبية ودون - حسب المعلومات المتاحة - في أواخر العصر المملوكي وبدايات العصر العثماني^(١). وكان بعض المؤرخين والنقاد في تلك العصور قد شجبوها لشعبيتها ومبارحتها قواعد اللغة العربية وافتقارها إلى مؤلف معروف، إضافة إلى وصفها بتزييف التاريخ وأنها كذب وافتراء، ووضع بارد وجهل وتخبط فاحش لا يروج إلا على غبي وجاهل ردي، كما يروج عليهم سيرة عنترة العبيسي المكذوبة^(٢). إلا أن هذه النظرة التحاملية والمقصية للجانب الفني قد تبدلت في عصرنا الحاضر. فقد جذبت السيرة اهتمام النقاد واستلهمها الروائيون العرب. وتزامن الاهتمام بها مع صعود المشروع القومي في الستينيات. فظهرت بعض الدراسات الجادة التي اكتشفت في السيرة مضامين إنسانية تتأسس على رفض العنصرية (سيرة عنترة) والانتصار لقضايا المرأة (سيرة ذات الهممة) والدفاع عن الوطن (سيرة الظاهر بيبرس وسيرة سيف بن ذي يزن)^(٣).

كما تحولت نظرة المؤرخين والنقاد الغربيين إلى السيرة العربية الشعبية أيضا. فما كان يزدرية فان كراينهاوم ويربا بنفسه عن التحدث عنه^(٤). قد أصبح عند نورس وكونلي وليون وغيرهم مصدر معرفة ومجال مقارنة^(٥). ويغلب على هذه الدراسات العربية والغربية نزوعها نحو المقارنة سواء بين السيرة العربية المختلفة أو بين السيرة العربية الشعبية والملاحم الغربية بهدف رصد نقاط التشابه والإختلاف.

ولعل اتساع دائرة تلك الدراسات وتباين مناهجها قد صرفها عن التركيز على الوسائل القصصية التي يتأسس عليها التخيل السردى. مثل الدوافع والمحفزات التي تحرك السرد في مساراته المختلفة. ودراسة دوافع التخيل السردى ومراوحة السيرة الشعبية بين السرد في خط زمني مستقيم وبين السرد الدائري في الحلقات المتشابكة هدف منشود يبرره الجهد الفني الذي تحويه هذه السيرة الشعبية، والذي ما زال ماثلا أمامنا للدراسة والكشف سواء في النسخ المختصرة أو في المجلدات المخطوطة والطبوعة. وقد اخترت سيرة الظاهر بيبرس لتكون موضوع هذه الدراسة لأسباب عدة. فهذه السيرة، إلى جانب أنها لم تدرس نصيا فإن بطلها بيبرس كان موضوعا لسيرتين أحدهما تاريخية والأخرى شعبية^(٦)، مما يضعه في مكان شيق بين التاريخي والتخيلي الفانتازي. وكما هو حال السيرة الشعبية الأخرى، فإن لهذه السيرة نسخا ومخطوطات وطبعات متعددة. ولذا فقد اعتمدت سيرة بيبرس المطبوعة في بيروت^(٧). وهي نسخة متوفرة في مكتبات الوطن العربي من المحيط إلى الخليج. وسوف يؤدي تحليل دوافع التخيل السردى سيميائيا إلى اكتشاف نص باطن لهذه السيرة يتلاءم مع الدوافع والأغراض العملية التي ألفت من أجلها هذه السيرة كما سيتضح لاحقا في سياق هذه الدراسة.

التاريخ التخيل:

تبدأ هذه السيرة بشجار بين صبيين حول مسابقة للحمام الزاجل. فيورطان في شجارهما الطفولي والديهما، الخليفة المقتدر بالله العباسي (ت ٣٢٥هـ/ ٩٣٢م) ووزيره العلقمي (ت ٦٥٦هـ/ ١٢٥٨م). عندئذ يغضب الوزير ويكتب المغول، فتصل جيوشهم إلى بغداد بقيادة منكتم وابنيه هلاوون وعبد النار.

تشير هذه البداية إلى أن الابتعاد عن الحقيقة التاريخية تقنية مقصودة لذاتها. وتلميحا إلى أن ما سيتبع سيكون تناولا متخيلا للتاريخ. وأنه يجب أن يستمتع به كتنسليه وليس كدرس تاريخي. وأية التلميح هنا أنه لا يمكن أن يتزامن المقتدر والعلقمي، ولكنهما مع ذلك يظهران كما

لو كانا متعاصرين. وهذا الابتعاد عن الحقيقة التاريخية يمكن اعتباره مثلا على الحرية الأدبية في تناول حقيقة تاريخية ما وإعادة تشكيلها في عمل أدبي لغرض مبيت إذ أن مزج الحقيقة بالخيال، من الناحية الجمالية، أكثر ندرة وعيقرية من مجرد الاقتصار على الحقيقة فقط^(٢١). كما يظهر الابتعاد الآخر عن التاريخ في تحريف الأسماء التاريخية. فنكتفم ربما يكون منكوثر الملك المغولي. وصعد النار شخصية متخيلة لها دلالتها الدينية. وعلى أية حال، فليس من مسمى هذه الدراسة فرز الحقيقي عن المخلول، وإنما تحليل دوافع المخليل السردى التى انسجمت فى سياق سردى مخلفة أثرا باقيا هو فى حقيقته نص باطن Sub-Text لسيرة الظاهر بيبرس^(٢٢).

يمكننا الآن أن نصرف النظر عن إشكاليات التاريخ وندخل فضاء المخليل السردى حيث يأخذنا السرد المتتابع فى خط زمنى مستقيم. فبعد حادثة العلقى يندفع السرد سريعا ليسجل بطولات صلاح الدين الأيوبي التى منحت الأيوبيين من بعده شرعية حكم البلاد العربية. وتتوالى أسماء السلاطين الأيوبيين إلى أن تصل إلى السلطان الصالح أيوب. وعند هذا الفصل يتحول السرد من خلال توظيف الحلم الإرسادى التنبؤى إلى حياة بيبرس.

تبدأ قصة حياة بيبرس فى هذه السيرة بالسلطان الصالح أيوب وهو فى طريقه إلى جامع الحسين بالقاهرة. هذه الشخصية التاريخية تقابل شخصية متخيلة هى الآغا شاهين حاكم بورصة النقاقد. الذى غادر بلاده لأسباب صحية واستقر فى حى البساتين. وبعد الصلاة يصطحب الصالح أيوب آغا شاهين ويعينه وزيرا فى الديوان الملكى ومستشارا خاصا. فيصرف شاهين أمور الدولة ويزوج الصالح أيوب شجرة الدر "ابنة الخليفة المقتدر" التى كانت فى طريقها إلى مكة لأداء الحج. وبينما يشغل السلطان بزوجه الجديدة ينتقل السرد من خطه الزمنى المستقيم لتبدأ حلقة سردية Cycle (سردية) تحكى خطرا كامنا ومهدقا بالملك الصالح أيوب رمز الدولة.

تبدأ هذه الحلقة بأبيك التركمانى ملك الموصل زاحفا بجيشه نحو القاهرة بعد أن بلغه أن "مصر يحكم عليها ملك من الأكراد يقال له الملك الصالح وأنه لا يعرف أحكاما ولا يدرى حربا ولا قتالا (السيرة ص ٢٥). وفى الطريق يقع أبيك مريضا فيعالجه شيخ متجول اسمه صلاح الدين. وبعد ذلك يفترقان على أمل اللقاء فى القاهرة. وبينما يواصل أبيك رحلته مع جيشه، ينحرف أو ينعطف السرد المتتابع لتبدأ حلقة أخرى تكشف عن حقيقة الشيخ المتجول. فهو فى واقع الأمر مولود لعين لأميرة برتغالية اغتصبها راهب منحرف اسمه أصفوط فى دير نشوان بديار الشام ثم عادت إلى بلادها "وظهر عليها الحمل فوضعت غلاما

ذكرا، وهو عبرة لكل البشر، وليلة وضعه، انخسف القمر

وأظلمت الدنيا ونزل المطر وزادت الرعود وكانت منحوسة.

وقد خرج رفيع العنق كبير الرأس شنيع المنظر. ومن جملة

قبحاته أن أمه بعد أن وضعت انقلبت فماتت" (ص ٢٩).

وسمى جوان وأرضته كلبة بعد أن رفض الحليب البشرى. ثم أعاده جده ملك البرتغال إلى دير نشوان ليعيش مع عمه كرضيمول. وفى الدير خدع شيخا عاقريا مأسورا اسمه صلاح الدين، فادعى الإسلام وأخذ عنه علوم العربية. وبعد ذلك قتله وتقمص شخصيته وساح فى البلاد حتى قابل أبيك وشفاه من مرضه. عندئذ يعود السرد إلى خطه الزمنى المستقيم فنعلم أن أبيك قد ضل طريقه فى الصحراء، فنذر إن نجا من التيه أن يتخلى عن أطباعه ويدخل فى طاعة السلطان الصالح أيوب. وبعد نجاة ووصوله إلى القاهرة دخل فى خدمة السلطان فعيّنه وزيرا. وفى القاهرة التقى أبيك الشيخ صلاح الدين. وفى الديوان اقترح أبيك تعيين الشيخ صلاح الدين قاضيا خلفا لقاضى الدولة الذى وافته المنية بعد مرض عضال، فقبل السلطان وعين الشيخ صلاح الدين قاضيا للدولة. ومع أن الأمور تبدو هادئة ومستقرة فى الديوان إلا أن ثمة ما يزعج السلطان الصالح أيوب، فقد رأى فى منامه حلما إرساديا تنبؤيا.

علامات الحلم الإرسادي ومؤولاتها:

يكثر حدوث الأحلام في سير القرون الوسطى سواء كانت عربية أو غربية. ولا يقتصر حدوث الأحلام على السير الشعبية. بل يكثر أيضا في السير التاريخية وكتب التراجم^(٣٣). وليس الهدف هنا مناقشة مدى استجابة الناس للأحلام آنذاك. وإنما النظر المتمعن في دينامية الحلم الإرسادي في هذه السيرة: علاماته ومؤولاته. ويعني آخر سيميائية الحلم الإرسادي للصالح أيوب، وقدرة هذا الحلم على دفع وتحفيز التخيل السردى عبر الخط الزمني المستقيم، وكيف أنه يؤسس لانهائات حلقات قصصية عديدة. وعلى الرغم من تكرار حدوث أحلام أخرى في هذه السيرة، إلا أنها أحلام لا تملك القوة اللازمة لتحريك الأحداث والشخصيات ودمجها في نسق سردى متخيل كما هو حال الحلم الإرسادي للصالح أيوب.

تحدث الأحلام - عادة - نتيجة توتر ناشئ، من مشكلة قائمة يعجز المرء عن التصرف إزاءها بطريقة مباشرة وواعية، عندها يهرع اللاوعي ليقدم حولا في شكل علامات تحتاج إلى تأويل^(٣٤). وفي سيرة الظاهر بيبرس يضع التخيل السردى الصالح أيوب في حالة توتر وكرب. ومع أن الحجم الحقيقي للخطر الكامن في الديوان واضح لمستعمي وقارئ السيرة، وليس للسلطان نفسه، ومع أنه ليس هناك علامات ظاهرة تدل على توجس السلطان الصالح أيوب، فإنه يبيت حلما إرساديا له دلالاته. وسوف أعرض الحلم وعلاماته وتأويلاته كما وردت في النص ثم أشرع في تحليله معتمدا في ذلك على نظرية العلاقة العلاماتية الثلاثية trichotomous relationship لتشارلز بيبرس^(٣٥).

الحلم الإرسادي للصالح أيوب :

"رأيت كأنى في بر أقفر متسع الجنبات. فبينما أنا كذلك
إذ نظرت إلى واد فرائته قد امتلأ ضباعا وكنت في
وسطهم فريدا ولم يكن لى مساعد وحصل لى غاية الكرب
والكدر . فبينما أنا كذلك وإذا بفبار قد ثار وعلا
وانكشف وإذا بخمسة وسبعين سبعا أقبلوا وهم فى أعظم
همة وفى أولهم سبع مليح الوجه. وقد هجم ذلك الأسد
على الضباع وجعل الأرض منهم خالية. فمن شدة ما
اعترائنى أثنى استيقظت من منامى" (ص ٣٤).

المؤشر الأول:

بعد أن أفتى العلماء بأن حلمه صادق لوقوعه في الليلة السابعة من الشهر الهجرى. سألهم تأويله فقالوا:

"يا أمير المؤمنين أما الضباع التى رأيتها فهذه أهل الكفر
والضلال ولا بد أنهم يطلبون أذاك. وأما السباع فهم أهل
الإيمان يقطعون من الأعداى الرقاب وتستقيم بهم كامل
الأحكام . فينبغى يا مولانا أن تشتري لنا جلبة ممالك
ليكونوا نصرة للمسلمين" (ص ٣٤).

عندئذ يستدعى الوزير شاهين تاجر الرقيق على بن الوراقة لمقابلة السلطان الصالح أيوب. وعندما حضر قال له السلطان:

"أني طالب منك حاجة أخرى، وذلك مملوكا خاصة نفسي
يكون فيه الشروط التي أذكرها لك. أن يكون فهمي وقوي
وفطين ويحفظ القرآن ويكون له سبع جدريات في وجهه
وشعرة الأسد بين عينيه" (ص٣٦).

قبل أن يتوجه تاجر الرقيق لإحضار المالك يعلن تخوفه من الذين يطالبونه بديون
سابقة. عندها يصدر السلطان أمرا بأن "جمع ما على علي من الديون يحسم من الخراج" (ص٣٦)
مزودا بالأمر السلطاني يسافر على إلى بورصة حيث ينقل إلى حاكمها مسعود رغبة السلطان. وفي
اليوم التالي "استيقظ علي" فسمع شيئا يدوي كدوى النحل فتبع ذلك.. فلما نظر إلى أولئك المالكين
تعجب وقد رأهم يقرأون القرآن" (ص٣٧) ثم ذهب إلى مسعود واشترى منه المالكين. وأثناء
استلامهم شد انتباهه مملوك مريض في دهليز الحمام فدنا منه وحادثه فعرف أن اسمه محمود ثم
استفزه فغضب "وزاد به الغضب وظهرت على وجهه سبع جدريات وعقدة الأسد بين عينيه" (ص
٣٦) - فعرف أنه بغية السلطان فاشتراه وتوجه به مع المالكين عبر دمشق إلى القاهرة.. وفي دمشق
اعترضه رجل يدعى عبده الأقواسي يطالبه بمداد الدين أو التخلي عن الغلام محمود "فقال علي/
هذا مال السلطان فقال عبده: أنا لا أعرف سلطانا ولا وزيرا" فتخلي علي عن محمود وواصل
رحلته إلى القاهرة. ولم يظهر بعد ذلك في النص.

المؤشر الثاني: تسمية العلامات.

أخذ عبده الأقواسي الغلام محمود إلى داره فلم يرق لزوجه فأخذت تستخدمه وتعذبه.
فاعترضتها أخت الأقواسي فاطمة وأخذت الغلام إلى منزلها ثم عقدت اجتماعا دعت إليه علماء
دمشق. وفي الاجتماع دفعت لأخيها دين علي بن الوراقة ثم تنازلت عن أملاكها لمحمود لأنه
يشبه ابنها السوفي بيبرس (يعني في اللغة التركية ملك الغابة). وفي فناء منزلها رأى بيبرس
حصانا متوحشا يقدر الشر من عينيه لم يمتطه أحد منذ وفاة ماله والد فاطمة. فركبه بيبرس
فانطلق الحصان إلى الصحراء ثم توقف أمام مغارة يضيء في مدخلها سراج نهارا فتمعجب بيبرس
من وقوف الحصان واتجه إلى المغارة فتصايحت خدام المكان:

"من الضارب لهذا الباب من غير إذن الأصحاب. فمن

أنت حتى تطرق كنوز الكهنا. ارجع أيها الضارب لثلاث

تحل بك المصائب. واعلم أن هذا المكان ما لأحد عليه

سبيل من جميع الأنعام إلا غلام يقال له بيبرس فهو

مسموح له بالدخول، والحصول على المأمول. فلما سمع

بيبرس ذلك صاح: أنا صاحب الاسم. فدنا الخادم

أدخل.. فأنت صاحب الأمانة فقد دلت عليك الإشارة

لأنك موعود.. ثم قال الخادم افتح هذا الدولاب ترى

شيئا عجاب فلا تأخذ شيئا سوى الديوس الدمشقي".

(ص٤٦).

وبمساعدة الديوس وما آكل إليه من ثروة والدته استطاع أن يجمع حوله الرجال ويخوض
سلسلة من المعارك الحربية الصغيرة.

المؤشر الثالث : التعرف على الأمير المنتظر :

يتوالى السرد حلقة بعد أخرى كاشفاً عن مغامرات بيبرس وأعماله البطولية التي قضت على الفساد في القاهرة وحققَت العدالة الاجتماعية واستتباب الأمن. فعينه السلطان في الديوان، ولكن السلطان لا يعلم أن بيبرس هو الملوك حامل العلامات الأسدية التي رآها في حلمه الإرسادي إلا بعد نجاة بيبرس من محاولة اغتيال في الديوان دبرها القاضي صلاح الدين/ جوان. وأنقذه منها اثنان من بني إسماعيل وأخبروا السلطان الصالح أيوب أن بيبرس استناداً إلى كتبهم التاريخية هو محمود ابن ملك خوارزم الذي اختطف ثم مرض في دهليز حمام بورصة "حتى أن الألوان وكنت أرسلت يا أمير المؤمنين على بن الوراقة فاشترته". (ص ٦٩). يؤدي هذا الكشف الإسماعيلي إلى إعتاق بيبرس وأمره بشراء بيت خاص به. عندئذ خرج واشترى بيت الأمير أحمد بن باديس السبكي واستطاع بمساعدة الديوس الدمشقي فتح إحدى بوابات البيت التي لم تفتح منذ زمن بعيد. فحازت قوته إعجاب حفيدات السبكي وسألت عن اسمه فقال: بيبرس فسلأنه إن كان هذا هو اسمه الحقيقي؟ فقال إن اسمه محمود ابن ملك خوارزم. فسخرت إحداهن من ملابسه فغضب.

"وظهرت له سبع جذريات وشجرة الأسد بين عينيه. فلما

نظروا إليه عرفوها وقالوا له لا تأخذ على خاطرك ...

إننا بذاك البيت وعرفنا أنك صاحب العلامات ونحن في

انتظارك وهذه المفاتيح". (ص ٩٠).

هوية المؤلفين.

يحتوي المتخيل السردى على حلم إرسادى. وفي الحلم الإرسادى علامات وجدت على مملوك مريض. وقد لاحظت بعض شخصيات السيرة هذه العلامات وأدركت أهميتها، وبسببها تحول هذا الملوك إلى شاب يسمى بيبرس.

يمكننا ملاحظة أن الخط الزمني المستقيم للمتخيل السردى قد تحول من التركيز على شخصية الصالح أيوب إلى التركيز على شخصية الملوك بيبرس. وهذا التحول لم يتحقق بدون تعاون سيميائي بين العلامة Sign والشئ object الذى تشير إليه العلامة والمؤول interpretant لهذه العلامة.

وهذه العلاقة الثلاثية بين العلامة وحاملها ومؤولها تتيح للمرء دراسة مجموعة الوظائف المختلفة للعلامات وتأثيرها على مسار المتخيل السردى "فالعلاقة التعاونية بين الأطراف الثلاثة، العلامة والشئ والمؤول هي علاقة سيميائية"^(٧) وغالبا ما يمثل لها بالمثلث التالى:



وفي المتخيل السردى لسيرة بيبرس الشعبية هناك عدد من العلامات في حلم الصالح أيوب. وكل علامة لها ارتباط بالشئ وبالمؤول الذى يبرز أهمية ذلك الشئ كما هو واضح فى الخطاطة التالية:

| ١- العلامة Sign | ٢- الشيء Object | ٣- المؤول interpretant |
|-----------------|--------------------|------------------------|
| ١ | جلبة مماليك | العلماء |
| ٢ | الملوك المريض | على بن الوراق |
| ٣ | بيبرس (ملك الغابة) | فاطمة الأقراسى |
| ٤ | الملوك الخاص محمود | بنو إسماعيل |

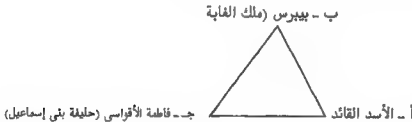
يظهر فى الخطاطة أن العلامة الأولى فى حلم الملك الصالح هى السباع. وهى سباع مجردة ربطت بشئ حقيقى (جلبة مماليك) والذى حدد أو عين أو أقام هذه العلاقة بين المجرّد والمحسوس هم العلماء. فهم مؤولو هذه العلامة.



والعلامة الثانية فى الخطاطة هى "شعرة الأسد بين عينيه" وهذه العلامة التى اشتراطها الملك الصالح أيوب ليس لها حامل محدد، إلا أنه عندما غضب الملوك المريض ظهرت بين عينيه شعرة الأسد فعرف على بن الوراق أن هذا الملوك يحمل العلامة التى حددها الملك الصالح فالمؤول لهذه العلامة هو على بن الوراق.



والعلامة الثالثة هى الأسد القائد فى الحلم الإرسادى وقد ربط بشئ حقيقى هو بيبرس (ملك الحيوانات فى اللغة التركية) والتى حددت هذه العلاقة بين المجرّد والمحسوس هى فاطمة الأقراسى حليفة بنى إسماعيل التى منحت اسم ابنها بيبرس.



والعلامة الرابعة هى مجمل الحلم الإرسادى "سبعاً مليح الوجه" و"شعرة الأسد بين عينيه" وأسسه محمود" والمؤول هنا هم بنو إسماعيل الذين لفتوا انتباه السلطان إلى أنه الملوك الذى ذهب تاجر الرقيق لاحتضاره.

ب - المملوك الخاص



جـ - بنو إسماعيل

أ - مجمل الحلم الإرسادي

وحيث إن طبيعة كسل علامة أن تولد علامة أخرى ففتننا متسلسلة لا نهائية من العلامات^(١٤)، فإن تسجيل العلاقات العلاماتية المحتملة للحلم الإرسادي أمر غير عملي أو مفيد. ولذا سوف أركز على الأسئلة الأربعة المذكورة أعلاه وسوف يتبين أن اثنين منها فقط سيكون لهما أثر على المتخيل السردى وعلى تشكّل النصّ الباطن sub-text لمسيرة الظاهر ببيرس. فالمؤلولان في المثالين الأول والثاني يفتلّان عن بقية المؤلولين. فالمؤلول الأول هو العلماء الذين فهموا العلامة على أنها تشير إلى "جلية ممالكك" ولم يحددوا اسماً أو علامة فارقة. ولذا فإن دورهم في المتخيل السردى دور هامشي. والمؤلول الثاني هو تاجر الرقيق الذي يحدد الشيء (للمملوك المريض) إلا أنه لا يدرك أو يفهم أهمية هذا المملوك فيتحلى عنه لبعده الأكرواسي ولعذاب زوجته في دمشق دون أن يبذل جهداً لانقذاه أو المحافظة عليه. تاجر الرقيق كالعلماء في السيرة يختفى فلا يظهر له دور في المتخيل السردى بعد ذلك. أما المؤلولون الباقون فإِنَّ هناك ما يجمع بينهم، إذ أنهم من بنو إسماعيل أو من حلفائهم، يدركون أهمية الشيء (بيرس) فيسقطونه من الأخطار ويمنونونه على تحقيق انتصاراته. ويشكّل تكرار الإنقاذ الإسماعيلي لبيرس ظاهرة جليلة.

يمكننا أن نلاحظ أهمية الدور الذي لعبه الحلم الإرسادي في تحريك المتخيل السردى، فقد ساعد أولاً: على تحويل الخط الزمني المستقيم من السلسلة الأيوبية ليركّز على رواية حياة المملوك ببيرس. وثانياً: أنه أمد المتخيل السردى بأسس منطقية تسوّغ انبثاق حلقات cycles متعددة تروى بطولات بنو إسماعيل الذين ربطوا بينه وبين الحلم الإرسادي الأسدي. إلا أن هذا التحليل السيميائي يضعنا في حيرة إذا ما تذكرنا أن كتب التاريخ وسيرة ببيرس التاريخية تخبرنا أن الظاهر ببيرس قد كسر بنو إسماعيل وقضى على نفوذهم ودمر قلاعهم وحصونهم^(١٥). وعلى أية حال فإن هذه الحيرة ستزول عندما يتضح للنصّ الباطن لهذه السيرة، ولكي يتضح فلا بد من تحليل سريع لشكل ووظيفة حلقات الغدر cycles of treachery في هذه السيرة.

تتكون القصة المحورية لحياة ببيرس من حلقات سردية متشابهة. ولذا فإن الشكل التالي sub-structure للمتخيل السردى في هذه السيرة هو الحلقات القصصية story-cycle حيث تعمل على تحريك السرد في خطه المستقيم. وهذه الحلقات تحركها وتنفّسها أعمال الغدر التي تشكل عنصراً شائعاً في سير المصوّر الوسيطة سواء كانت شرقية أو غربية. وغالباً ما تتزامن أعمال الغدر مع صعود نجم البطل، لأن أعمال الغدر تتسبب في وقوع مجابهات ومصادمات ينتصر فيها البطل فيصعد نجمه وترجع بطولاته، فيسعى الخاسر إلى الانتقام مما يؤدي إلى أعمال غدر أخرى ووقوع مواجهات إضافية ينتصر فيها البطل، وهكذا تستمر حلقات الغدر في هذه السيرة.

والغدر في هذه السيرة هو الجانب المظلم للحيل التي لاحظ فاروق خورشيد كثرة حدوثها في سيرة الظاهر ببيرس وعزاها إلى تطور العقيدة العربية^(١٦). والحيل التي أشار إليها خورشيد ربما تكون حيل التخفي والخطط التي يدبرها كل من عثمان بن الحجة المصري وجمال الدين شحّة الغزي. إلا أنها حيل مدفها لمواجهة وإبطال أعمال الغدر. فالحيل لا تحرك السرد وإنما هي نتيجة لحلقات الغدر. فأعمال الغدر هي التي تحفز وتخلق السرد في خطه المتتابع.

حلقات الغدر:

أدى غدر العلقمسي في بداية هذه السيرة إلى هجوم المغول، فصدّه الأكراد الذين ينتمي إليهم صلاح الدين الأيوبي. فهذا الغدر هو المتسبب في ظهور الأكراد في بداية السيرة، وهو الذي يحرك

السرد في خطه الزمني المستقيم عبر التاريخ الأيوبي، إلا أنه بعد أن حول حلم الصالح ليوب الإرسادي السرد المتتابع، إلى بيرس فقد جددت أعمال غدر عملت على دفع السرد من خلال مجابهة بيرس لهذه الأعمال للغادرة.

نمو الغدر: المراحل الأولى.

تتم قصة صعود بيرس ليس فقط في خط مستقيم وإنما تتشعب وتتسع جغرافيا وتشد ضراوة وعنفًا، ولكن دوافع بطولاته هي دائما ردود أفعال لأعمال الغدر. فالحلقات القصصية المبكرة التي نشأت بسبب أعمال الغدر كان دافعها رفع الظلم الاقتصادي. وهي أحداث تبدو كما لو كانت صقلا وتمرينا لمواهب بيرس القتالية. فالحادثة الأولى وقعت لمواجهة غدر سرجويل ملك صفد. فقد أرسل سرجويل رسالة يعلم فيها والده بيرس بالتبني أنه لن يقتسم معها في هذه السنة حصاد القمح من الأرض التي يقتسمانها. عندها يقرر بيرس مواجهة الغدر ومساعدة والدته. وعندما وصل إلى البيدر لاحظ أن القمح قد قسم في أكياس بيضاء وسوداء. وأصر وزير سرجويل أن يأخذ بيرس الأكياس البيضاء التي تحتوي على ثلث ما في الأكياس السوداء. إلا أن بيرس يرفض هذه القسمة الجائرة ويصر على المناصفة. عندئذ يعود الوزير ليخبر سرجويل أن بيرس سرق القمح. فيشتبك الطرفان في معركة ينتصر فيها بيرس ويقسم الغنيمة على الأمل والمحتاجين في دمشق ويستأثر لنفسه بصيوان سرجويل الفاره. إلا أن سرجويل يدبر خطة ويختطف بيرس ويسجنه فيهرع بنو إسماعيل أسدقاء والدته فيخلصونه من السجن. وعندما علم نائب دمشق بأعمال بيرس حقد عليه وخطفه وأقاه في السجن فألقاه بنو إسماعيل. (٥٥) وتنتهي هذه الحلقة وتتلوها حلقة أخرى تصور رحلة بيرس إلى القاهرة ورفضه ضريبة الطريق لملك قلعة العريش فرنجيل، ويستبك بيرس ورجاله مع جيش قعطه بن فرنجيل، فلما علم فرنجيل بمقتل ابنه عزم على الانتقام، إلا أنه نصح بالترؤى والانتظار. هذا الانتظار أو هذه التقية السردية تعلق أو ترجيء حركة هذه الحلقة إلى أن يتم تشبيطها وتحريكها لاحقًا عندما تنشأ في السرد المتتابع حلقة أخرى فيعود السرد إلى حلقة فرنجيل ليربط بها دافريا.

القاهرة: مركز القوة والغدر:

ساعدت الأحداث التي وقعت في الطريق إلى القاهرة في ترسيخ سمعة بيرس البطولية وشكلت نقطة انطلاق للحلقات اللاحقة. إضافة إلى ذلك فإن حلقة سرجويل ملك صفد قد أعطت دافعا مباشرا للفساد المركزي في هذه السيرة أعمال الغدر ضد بيرس. فقد كان من ضمن الغنيمة التي حصل عليها بيرس من معركته مع ملك صفد صيوانا فارها استأثر به لنفسه وأحضره معه إلى القاهرة حيث نصبه ثم دعا الملك الصالح ورجال دولته لتناول العشاء فيه.

"فلما دخل الملك إلى الصيوان انبهر وتمجب وقال للوزير

شاهين ما هذا الصيوان يا وزيرى فسمع القاضى لقال، هذا

الصيوان لا يليق إلا لك يا ملك الزمان فقال هو لى

واوبهته لولدى بيرس". (ص ٨٣).

هذه المعادنة حركت الحقد في نفس القاضى صلاح الدين / جوان. وزاد حقدَه ترقية بيرس إلى رتبة "امير دصاوى" بعد هذا العشاء. وبغية الحقد الذى سببه صعود نجم بيرس إلى أن يغرى من المقربين إليه فيعدهم بالنصر والمناصب والرشاوى ويقترح أنواعا من المؤامرات والغدر ضد بيرس، كمحاولات الإغتيال ومحاولات إحراق حى بيرس الجديد في القاهرة وتحريض أعمال الشعب في الجزيرة والاسكندرية والقنس. إلا أن جميع ما يخططه القاضى / جوان من أعمال الغدر تسهم في رقى بيرس فى السلم العسكري حيث تظهر بطولاته من خلال مواجهته وإبطال أعمال الغدر. يقول أليك للقاضى متعجبا:

"كلما تكبر ملعوب علور بيبرس يقتل وينفذ منه ويعلو

منصبه. قال القاضي يا معز أليك سوف ترى متى مكيدة

عظيمة لهذا الولد بيبرس أصبر على وشوف". (ص ١٠٨).

وكما هو متوقع يتغلب بيبرس على مكائد جوان مما يضطره إلى مغادرة القاهرة بعد أن صارت مكانا آمنا يصعب عليه فيه مواصلة غدره. فيحمل معه حقه وإحباطه وأصراره على مواصلة أعمال الغدر والشر.

الإمارات اللاتينية: اتساع دائرة الغدر:

بعد أن صارت القاهرة آمنة بعد مغادرة القاضي جوان، انتقل إلى حلقة فرنجيل المعلقة أو الموقعة. فقد ذهب القاضي إلى ملك العرش فرنجيل ليجرضه على الانتقام لابنه قمطه من قاتله بيبرس. وعند هذه النقطة يدخل السرد مرحلة تتوالى فيها سلسلة حلقات متصلة من أعمال الغدر التي يجرها جوان فتؤدي إلى مصادمات وحروب بين السلطان بيبرس وملوك الإمارات اللاتينية. فمن طريق الضغط والتهديد والإغراء يتمكن جوان من إقناع ملوك عسقلان والعرش بالعصيان وقطع الطريق واقتراض أعمال تخريبية تؤدي إلى وقوع معارك حربية فيدخل بنو إسماعيل وينفذون السلطان وجيشه ويحققون النصر. وهذه الانتصارات تدفع جوان إلى اقتراح أعمال غدر جديدة. فتكبر المعارك وتتسع جغرافيا، إلا أن النتائج متوقعة إذ ينتصر بيبرس وبنو إسماعيل، فينتقل جوان من إمارة إلى أخرى محرضا على الصروب والدمار. وعند الحلقة السادسة من حلقات الغدر يراجع ملوك الإمارات أنفسهم ويرفضون الانسحاق وراء جوان. يقول ملك أنطاكية:

"أعلم يا جوان أنني لا أحارب السلطان. أما تنتظر إلى

الملوك الذين أخذهم أسارى وخرب منهم بعد العاص" (ص ١٦٨).

عندها يلتفت جوان إلى ملك أنطاكية ويجرضه على القتال. وكما هو متوقع تقوم الحرب ويقتل بيبرس الملك فيقول جوان لرفيقه البرتقش:

"ارح العنان للجواد ودعنا نسلم بأرواحنا لأن هذا الجيش

لا يثبت أمام جيش السلطان. فقال البرتقش: ما دمت

تعرف ذلك فلأي شيء أمرتهم بالهجوم وتسببت في

فنائهم؟ فقال جوان: تربت يدك أما تعرف أنه صارت لي

عادة وميل إلى الحروب وسفك الدماء. ثم لهما اتسلا

من المعركة". (١٦٩).

إن الدوافع التي حرّضت جوان قد تطورت من الحسد والحقد إلى مرحلة من الدموية والشر وكره الجنس البشري إلى حد أن ملوك الإمارات اللاتينية ليسوا في مأمن من شره ودمويته. يقول البرنس ملك طرابلس:

"أعلم يا جوان أن الملك الظاهر لا أحد يقدر عليه، وما أنا

بمجنون حتى أحاربه. أما رأيت كيف أخذ الملوك أسارى" (ص ١٧٩).

هذا الموقف أعضب جوان "فقال في نفسه أنا لا أدخل مدينة عامرة وأخرج

مسئنا إلا وهي خراب ولا بد أن أجعل البرنس مع الملوك في

سجن السلطان ثم أنه أمر اللثام أن يقطعوا الطرقات
وينهبوا القوافل.. ووصلت الأخبار إلى الملك الظاهر
فتوجه إلى طرابلس" (ص، ١٧٩).

يبدو أن تخلي وجود الإمارات اللاتينية لم يثن عزم جوان، فانتقل إلى مملكة الانجبار
لكي يحرض ملكها على الإغارة على قافلة تتكون من ستة آلاف أسير من بني إسماعيل بعد أن
أطلق سراحهم. عندها هجم جيش ملك الانجبار وقتلهم وحاز خيولهم وعنادهم. وعندما علم
السلطان بيبرس زحف بجيشه وهزم الأعداء مما أجبر ملوك الإمارات اللاتينية على عقد سلام معه.

لقد حركت أعمال الغدر حلقات السرد فتشكلت حلقات متعاضدة يظهر فيها تطور
شخصية البطل بيبرس من أمير إلى سلطان. كما يظهر فيها تطور شخصية جوان من حاكم إلى
دموي يكره البشر جميعا. ولعله من قبيل المفارقة أن تفضي أعمال الغدر إلى ضدها.

فقد تسبب الشر في حدوث الخير. وأدى الغدر إلى تحقيق السلام. وهذه المفارقة هي
نتيجة متوقعة لتوظيف شخصية الغادر لتحريض السرد.

تعتبر شخصية الغادر من أقدم الشخصيات ظهورا في الأشكال السردية إذ يتكرر ظهورها
في الأساطير والحكايات والمقامات والسير والروايات. والمحتال/الغادر "يتحرك على نقاط التماس
بين الحضارات، ويمارس أعمالا تعد جنوبا وتجديفا. فهو مخلوق يعيش على الحدود ويسخر من
الرموز الدينية ويتلاعب بعواطف المتذبذبين بين عالين"^(١). ومع أن المحتال/الغادر قد يظهر
أحيانا في زي المهرج مما يجعله شخصية خفيفة الظل، إلا أن شخصية جوان في هذه السيرة
بعيدة كل البعد عن خفة الظل. فهو الشر بعينه أو الشخصية النفعية "للغادر" الذي يحرك
الأحداث والحروب التي ينتصر فيها بيبرس. كما أن من سيميائية الغادر وجوده بين الشيء object
والشئ interpretant. إذ أن من وظائف الغادر "تحويل الاهتمام إلى المؤول"^(٢) وحيث أن المؤول
في هذه السيرة هم بنو إسماعيل، فإن دورهم في نهايتها يكاد أن يحجب بطولات بيبرس، إذ
يتصدون لأعمال الغدر التي يحرضها جوان. ذلك الغدر الذي وظفته السيرة منذ بدايتها لتحريك
التخييل السردية.

البعد العالي للغدر وظهور النص الباطن:

تبين كيف دفعت حلقات الغدر السرد في خطه الزمني المستقيم، وكيف أسهمت في
تطور شخصية بيبرس ووسعت الدي الجغرافي لمغامراته وبطولاته، وحولت المنطقة من حالة حرب
إلى حالة سلام. وحيث أن قصة حياة بيبرس لم تكتمل بعد، فإن حركة السرد لا يمكن إيقافها.
وكما رجع السرد بعد أن عم السلام القاهرة إلى حلقة فرجيل: فإن السرد بعد أن تحقق السلام بين
بيبرس والإمارات اللاتينية، عاد إلى حلقة سابقة ليكمل استدارتها. وهذه العودة أنتجت سلسلة من
الحلقات تتضمن مادة مثيرة في محتواها وفي كشفها عن النص الباطن لسيرة الظاهر بيبرس.

يظهر من السرد أن صعود بيبرس السلم العسكري وانتصاراته المتوالية لم تكن نتيجة
بطولته الفردية، وإنما جاءت نتيجة للتدخل الإسماعيلي. فهو كلما وقع في مصائد الغدر شخصية
أو مع جيشه هرع الإسماعيليون لإنقاذه ومساعدته ليس ضد ملوك الإمارات اللاتينية فحسب وإنما
في حروبه مع المغول أيضا. فتمتدنا:

"دارت رحي الحرب وحمى وطيسها فلا عدت تسمع إلا
صياح الأبطال ورنين السيوف ودامت الحرب من
طلوع الشمس إلى صلاة العصر وبيبرس يطلب من الله

النصر على الأعداء، وإذا بغبار قد علا وثار وبان عن خيول
غاثة وهم يقولون لعينيك أيها الأمير بيبرس،
ونزلوا على الأعداء نزول الصاعقة من السماء، فأنكسر
عباد النار وولوا الأديار فهنا بيبرس بنى إسماعيل
وشكرهم وقال لهم: يا بنى إسماعيل إنى مدين لكم
على طول الزمان" (ص ١١٨).

يؤدى ظهور بنى إسماعيل وانقاذهم حياة بيبرس إلى شيئين: أولاً: دعم دور البطل، وثانياً: أنهم
جزء من سيرة pseudo sirah أخذة فى التشكل داخل سيرة الظاهر بيبرس.

السيرة الثانية: قصة عرنوس بن جمر:

تبر السيرة الثانية ظهور قداوية بنى إسماعيل و اسداً تلو الآخر. وتبدأ بللب يبعثه الملك
الصالح أيوب مع الأمير الشاب بيبرس إلى سلطان القلام والحصون الإسماعيلية معروف بن جسر
ليحرس مريم ابنة ملك جنوا القادمة لزيارة القدس. وفى القدس أحبته فاسلمت وتزوجته. فدبر
جوان مكيدة لاختطافها واعادتها إلى والدها فى جنوا. وأثناء رحلتها البحرية مع خاطفيها وضعت
مولوداً فى دير مهجور فى جزيرة العرائيس وتركته هناك وواصلت رحلتها مع خاطفيها إلى حيث
وضعها والدها تحت الإقامة الجبرية فى قاعة الحسرات. وعندما علم معروف أن زوجته قد
اختطفت توجه إلى جنوا فقابلها، فطلبت منه أن يجد ابنهما. فذهب يبحث عنه، وعلم أن ملك
كتلان قد تبناه واسماه عرنوساً. فحاول استعادته إلا أن ملك كتلان قبض عليه وسجنه لمدة سبعة
عشر عاماً. أما عرنوس فقد اشتراه ملك البرتغال مغلوبين من ملك كتلان. وعند هذه النقطة علق أو
أرجى السرد. وهذه الحلقة هى التى عاد إليها السرد بعد تحقق السلام بين بيبرس والإمارات
اللاتينية.

يتم تنشيط هذه الحلقة لى يعود السرد إلى حركته من طريق توظيف الحل. فقد رأى
السلطان بيبرس بعد سبعة عشر عاماً من اختفاء معروف بن جمر حلماً يحدد مكان معروف. فوجه
بيبرس رجال بنى إسماعيل لتخليص معروف. وبعد أن تمكنوا من إنقاذه من السجن اختطفوا ملك
كتلان وتوجهوا إلى القاهرة. فلما علم وزراء كتلان بأمر اختطاف ملكهم ذهبوا إلى مغولين ملك
البرتغال الأعظم وحامى مملكة كتلان لطلب الثأر.

"فلما سمع مقالهم أرغى وأزید وتكبر وتجبر وقال

لا بد أن أغزو بلاد المسلمين وأخربها على رأس ملكهم ثم

أرسل إلى أتباعه الملوك بأن يرسل كل منهم ألف فارس

مجهزين بكامل سلاحهم ويكون على كل ألف ابن ملك

المدينة فيكون جملة ما يرسلونه أربعين ألف، مقاتل دن

أولاد ملوكهم، وهو قد ما جهزوه كلهم أربعين

ألف فارس وجعل القائد على الجيش ولده عرنوس". (ص ٢٢٥).

يشكل تجمع هذه الجيوش بداية لسلسلة من الحلقات الحربية ذات البعد العالمى. وفى
هذه الحلقات يحتدم التوتر وتتقاطع الأيرونى irony (سخرية القدر) مع اكتشاف الذات. فقد دخل

عرنوس - نتاج الحضارتين العربية والغربية - فى حرب لم يكن يعلم أنه سيواجه فيها والده معروف بن جمر. فعندما تقابل الجيشان بعث السلطان رسالة إلى عرنوس .

"من أمير المؤمنين الملك الظاهر بيبرس إلى الملك عرنوس.

إعلم أنك من نسل الإمام على بن أبى طالب ولست من

نسل اللثام . والواجب عليك يا ولدى أن تعرف أصلك

لتكون على بينة من أمرك. فأبوك المقدم معروف بن جمر

سلطان القلاع والحصون أحضر إلى عندى وأحسن

إسلامك ولا تظن أنى أقول ذلك لأخذك أو أنى

خائف منك فأنا أعرف أنك لا تحتمل جولة أو جولتين

حتى تكون فى قبضتى أنت وجيشك". (ص٢٢٧).

يظهر من السرد إعجاب عرنوس بما قاله بيبرس. إلا أن جوان الذى جاء مع الجيوش يقول لعرنوس "هذا كله خوف منك لئلا تملك البلاد منه. فاكتب له الجواب بالحرب" (ص٢٣٢). وعندما التقى الجيشان نازل عرنوس والده وأوشك أن ينتصر عليه لولا تدخل بيبرس الذى أسر عرنوسا وخيره بين الإسلام أو الموت على نطع الدم. وبينما كان عرنوس على نطع الدم أخذته سنة من النوم، فرأى فى منامه على بن أبى طالب يحثه على الإسلام. عندها نطق الشهادتين. وبعد إسلامه خير قادة جيوشه بين الإسلام أو العودة إلى بلادهم. فأسلم أبناء الملوك وعاد الباقون إلى بلادهم. ثم طلب بيبرس من عرنوس ووالده عشرة آلاف فارس من بنى إسماعيل التوجه إلى مدينة الرخام (الرها) لمعاينة ملكتها الساحرة شمقرين. وبعد الانتصار أصبح عرنوس ملكا على مدينة الرخام الاستراتيجية.

تنشأ بعد إسلام عرنوس سلسلة من الحلقات المترابطة تروى علاقة الآباء بالأبناء وتبدأ هذه السلسلة بحلقة تروى عصيان السعيد بن بيبرس. فقد شاهد بيبرس ابنه السعيد سكرانا يشتم الجوارى فضربه. وفى اليوم التالى هرب السعيد متخفيا فى زى درويش صوفى إلى أن وصل بلاد الروم. وهناك اختطفه اللصوص وباعوه على مرين وزير ملك الأفلاق الذى أرغمه على رعاية الخنازير. وبعد بحث طويل عثر بيبرس على ابنه. ثم أعققت مرين الابن بعد أن رأى فى منامه الملك الصالح يحثه على الإسلام. فاصطحب بيبرس ابنه وأرغمه على الشى عقابا له إلى أن وصل القاهرة. وتزامن وصول بيبرس مع وصول مرين مع زوجته إلى القاهرة. وفى القاهرة قابلها رجل وعرض عليها أن يفقههما فى أمر دينهما الجديد. وكشف السرد عن حقيقة الرجل فنعلم أنه جوان. ويطلب جوان من مريئة أن تتظاهر بأنها مسلمة ويقنعها أن تخبر السلطان أن سبب إسلامها هو رؤيتها الصالح أيوب فى منامها.

"وإذا قال لك تمنى على فقولى أتمنى على مولاي أن أكون

مرتبة المائدة للملك فإذا بلغت ذلك فهذه زجاجة السم ضعى منها فى طعام الملك" (ص٢٥٥).

وبعد أيام قليلة دخل السعيد غرفة الطعام وأراد أن يأكل فشرع بوالده مقبلا فحجل وخرج مسرعا. أما بيبرس فدخل وتناول قطعة بطيخ، فلما أكلها شعر بألم فى معدته. واستدعى الطبيب وعالج بيبرس ضد التسمم. فتذكر بيبرس أنه رأى ابنه ينسل من غرفة الطعام فأمر حارسه إبراهيم الحورائى الإسماعيلى أن يقتل السعيد. فأخذ الحارس السعيد وأخفاه وأعدم بدلا منه أحد المجرمين. وعندما علم عرنوس بهذه الأحداث توجه إلى القاهرة. واكتشف عن طريق استخدام

وسائل التحرى الجنائى أن المتسبب فى تسميم بيبرس هى مريئة. وأدى اكتشاف الحقيقة إلى توتر العلاقة بين بيبرس وزوجته ناج بخت.

" فقال الوزير شاهين للحارس إبراهيم: لو أنك لم تقتل السعيد وقتلت مكانه مجرمًا حصلت على الكفافة. فقال إبراهيم وما مقدارها؟ قالت الملكة: عشرة آلاف دينار. وقال بيبرس وعلى مثلها. عندئذ أحضر إبراهيم الابن "فرح الأيوان وإزدحم الناس ليتفرجوا على السعيد وهم يتمتعون ويستغربون كيف عاش السعيد بعد ما قطع رأسه ومات". (ص ٢٦١).

تكشف حلقة هروب السعيد وحلقة التسمم عن التوتر النفسى وأساليب التحرى مما يجعلهما من أكثر حلقات السيرة إثارة. كما تؤذن هاتان الحلقتان بصراع بين الآباء والأبناء يحمل انعكاسات نفسية لها أثر واضح فى تأزيم الأحداث فى هذه السيرة. ويمكن القول أن الحلقة التى تشتمل على نقطة التآزم فى هذه السيرة هى أكثر حلقاتها درامية وتوترا. تبدأ هذه الحلقة كغيرها من الحلقات السردية بوصول رسالة إلى الديوان. وهذه الرسائل - عادة - موجهة إلى السلطان بيبرس لتخبره بخطط ومكائد الفادر جوان. إلا أن هذه الرسالة خلافاً للعادة موجهة من ملوك الإمارات اللاتينية إلى بيبرس، وحاملها مبعوث خاص ينقل إلى السلطان تخوف الملوك من نوابا عرنوس الحربية بعد أن بنى أسطولاً بحرياً وأسر عدداً من جنودهم. فشعر السلطان بيبرس أن أعمال عرنوس تهدد السلام. فاستدعى عرنوساً للمشاورة. وعندما حضر عرنوس إلى الديوان كان ساخطاً لأن المبعوث بدلاً من أن يأتي إليه للمفاوضة ذهب إلى السلطان بيبرس. وفى الديوان احتدم النقاش. فاستل عرنوس سيفه وأطاح برأس المبعوث فوقع الرأس فى حضن الملوك أيدمر وتلخ وجهه وصرده بالدم (ص ٢٦٣) فغضب أيدمر وقال لعرنوس:

"لا تلام لأن حلييك ردىء. فقال عرنوس أنا ابن معروف.

والذين تربيت عندهم ملوك. أما أنت فليس لك أصل

يعرف لأنك رقيق تناع وتشترى. فاغتاظ أيدمر

وأراد أن يمسك بخنائه فتكامشا بالأيدى فتقدم

السلطان بيبرس وفى يده قضيب خيزران فضرب أيدمر

فزاغ عنها ووقعت على عرنوس فرفع السلطان يده وأراد

أن يضرب أيدمر كما ضرب عرنوس فزاغ عنها فوقعت

على عرنوس" (ص ٢٦٥).

فخرج عرنوس غاضباً ومهدداً "سوف ترى نتيجة أعمالك يا بيبرس وعندما نزل من الديوان قابله رجل وقال له: يا ملك عرنوس أرايت تقلبات الزمان. الذى أصله مملوك يهين الملوك (ص ٢٦٦) وكان هذا الرجل هو الفادر جوان الذى أخذ يحرض عرنوساً ويلهب ثقته ليحارب بيبرس ويلحق بصف ملك رومة الدائن. وتوجها معا إلى هناك. واطلع جوان ملك رومة الدائن على ما جرى لعرنوس وقال له "أنا قصدى أرد عرنوس إلى ديننا فيساعدك فى الحروب والقتال". (ص ٢٦٤) إنها طبيعة شخصية الفادر فى السير جميعاً. فجوان يتحرك على نقاط التماس بين الحضارتين ويستغل تذبذب عرنوس فيشتد التوتر على التخيل السردى ويسهم فى إيضاح النص لهذه السيرة. فعرنوس العربى الإسماعيلى والابن الفخور لعرنوس قد أهانه واضطره إلى الانتقام. حسب السيرة، الملوك أيدمر والسلطان الأجنبى الذى صعد من دهليز الحمام فى بورصة ليصير سلطاناً يحكم العرب. ويتابع السرد تحرك التسلسل فى خط مستقيم فتتوالى المعارك وتلتبس الحدود السياسية والنفسية. يخاطب السلطان بيبرس عرنوساً فى رسالة حربية قائلاً:

أما بعد فقد أغرك الشيطان فجعمت هذه الجيوش تريد

أن تنتصر بها ، وخيب الله مسمعك فلا تتبع
خطوات الشيطان (جوان) فتهلك من معك" ويحييه
عرنوس قائلاً:

"إلى الملك الطاغى الذى يدعى القدرة ويفتر بنفسه. أعلم
أنك إن كنت فى دعواك ضادقاً، فلا تتكل فى الحرب
على بنى إسماعيل لأنهم رجالنا" (٢٦٧).

وخلال المعركة يواجه عرنوس حقيقة مرة. فرغبته فى الانتقام من بيبرس وانضمامه إلى
جانب الأعداء، تتسبب فى مقتل والده الذى لقى حتفه مدافعاً عن إحدى بوابات حلب. عندها
يظن جوان أن عرنوسا سيسر بهذا الخبر. فيحضر اللذين قتلوا معروفاً لينالوا المكافأة. فيثور عرنوس
ويقتل الرجلين. ويسبب اشمئزازه من نتائج أعماله التى أدت إلى مقتل والده. يسوح عرنوس فى
الصحراء ويدخل فى نفق مظلم يقضى به إلى مدينة الجهبير. وهناك يقع مريضاً فى أحد النزل.

بعد اختفاء عرنوس ذهب عمه إسماعيل إلى السلطان بيبرس وحصل منه على عفو عام
وقرار بإعادة تنصيب عرنوس حاكماً لمدينة الرخام. وبعد بحث طويل عثر إسماعيل على ابن أخيه
واصطحبه إلى مدينة الرخام. وعاد عرنوس إلى مشاركة بيبرس فى حروبه فى أفريقيا وهى حروب
تأخذ بعداً عجابانياً سحرياً تصور موقف السيرة من الآخر الأفريقى.

حازت بطولات عرنوس الحربية إعجاب بيبرس واعتبره كائناً ، فقد وجد فيه ما لم يجده
فى ابنه. وبلغ تعلق بيبرس بعرنوس حداً جعله يببالغ فى الحفاظ عليه من الموت. فقد رأى بيبرس
فى منامه أحلاماً مؤلمة تتنبأ بموت أصدقائه واحداً تلو الآخر. إلا أن أكثرها إيلاماً لحلمه بوفاة
عرنوس.

"رأيت نفسى فى بستان ورأيت عرنوس له أجنحة ويريد الطيران فخفضت عليه فوضعت
فى قفص قاتت طيور سود وصارت تدور حوله فأردت أن أطردا عنه فما لحقت أن أدركه إلا
والطيور مالوا عليه وقطعوه". (ص٣١٨).

هذا الحلم يؤله شيخه الذى عينه بيبرس - خلفاً لمعروف - سلطاناً للحصون والقلاع
الإسماعيلية أثناء إختفاء معروف ابن جمر. فيقترح شيخه منع عرنوس من الاشتراك فى الحرب
القادمة مع رومان الأزرق. وقيل أن يتوجه بيبرس بجيشه للحرب، وضع عرنوساً تحت الإقامة
الجبرية فى القاهرة وأوصى ابنه السعيد بمراقبته. إلا أن عرنوساً يهدد السعيد "قل لى توجه
لجهداد.. وإلا تقتلك. فقال له: لا تقتلنى ولا أقتلك اذهب واجاهد" (ص ٣٢٠). فلاحق عرنوس
بجيش السلطان وفاجأه بعصيانه وحضوره. وعند هذه النقطة يأخذ التخييل السردى منحى تأملياً
فلسفياً حول الموت والقضاء والقدر. ولكن السلطان بيبرس مازال مصراً على حماية عرنوس من
الموت. ولذا أمر حاكم حلب أن يسجن عرنوساً إلا أن إحدى جواري الحاكم تخلصه من السجن
فينطلق إلى جيش السلطان ويشارك فى القتال. وفى الصباح عمد بيبرس إلى تقييد عرنوس إلى عمود
الصيوان لكى لا يشارك فى القتال. وعندما علم جوان أن عرنوساً مقيداً فى الصيوان أخذ يحرض
رومان الأزرق على قتل عرنوس قائلاً "لولا عرنوس كنا انتصرنا" (ص٣٢٤). عندئذ هجم رومان
الأزرق برجاله على الصيوان وقطعوا عرنوساً بسيوفهم ورماحهم. ولعله من قبيل الأيرونى (سخرية
القدس) أن يقتل عرنوس بسبب حرص بيبرس وإصراره على حمايته من الموت.

يبدو أنه بعد مقتل عرنوس مازال فى جعبة جوان أعمال غدر جديدة. فبعد أن طرده
المسلمون والمسيحيون ذهب إلى مدينة تورييز العجم حيث أذهل بورعه وتعبده سدة بيت النار.
واقنع الملك هالوون بأنه مجوسى مخلص وأغراه بالهجوم على حلب. وأسفرت هذه الحملة

العسكرية على حلب عن مقتل هلاوون وهزيمة جيشه وعقد سلام بين بيبرس وأبرهة بن هلاوون. أما جوجان فقد قبض عليه شيعة في إحدى الكنائس بعد مطاردة مثيرة وأحضروه إلى القاهرة حيث قطعت أطرافه ثم أحرق حيا في مشهد عام. ومع أن الأحوال تبدو هادئة بعد مقتل جوجان، مما مكن بيبرس من الذهاب إلى مكة للحج، فإن المتخيل السردى قد أبقى بنور صراع مستقبلي مرتقب. فنهاية السيرة مكتظة بأبناء هلاوون وشيعة وعروس وجوجان الذين مازالوا يتحركون في الوقت الذى يموت فيه بيبرس مسموما بعد الحج في مدائن صالح في الجزيرة العربية.

يسدو وكأن المتخيل السردى المنفوخ بحركة الأحداث طيلة حياة بيبرس يواجه صعوبة في الوصول إلى نهايته، فزوجة بيبرس الملكة تاج بخت ينتهى بها الأمر طريفة في شوارع القاهرة. كما تستمر المؤامرات طيلة الحكم المملوكى إلى أن يتوقف السرد السريع عند حكم كمال أتاتورك. وهذه النهاية دليل على اللعب الذى أصاب هذه النسخة عندما نشرت.

النص الباطن:

ما تزال تهمة تشويه التاريخ تلاحق السير الشعبية عموما وسيرة الظاهرة بيبرس تحديدا^(١). ومع أنه من الممكن تجاهل التحريف التاريخي في هذه السيرة مثل ظهور صلاح الدين الأيوبي أثناء سقوط بغداد، أو أن شريف مكة هو الذى انتقد سلطنة شجرة الدر. أو التحريف الذى طال أسماء الشخصيات والأماكن التاريخية، كل هذا يمكن تجاهله لأن هذه السيرة متخيل أدبي وليست عملا تاريخيا. ولكن الذى لا يمكن تجاهله في هذه السيرة هو الحضور المكثف والجلي لبني إسماعيل، والعلاقة الحميمة التى تربطهم بيبرس واعترااف بيبرس بأنه مدين لهم مدى الدهر. (ص١١٨). بينما يخبرنا التاريخ أن بيبرس قد وجه ضربة قاضية لبني إسماعيل فكسر شوكتهم ووضع نهاية لنفوذهم ودمر حصونهم وقلاعهم. فلماذا تخلف هذه السيرة إنطباعا قويا بأن بيبرس هو صنيعة بنى إسماعيل؟ يذهب فاروق خورشيد إلى أن سيرة بيبرس تصور تعاون جميع فئات الشعب العربى وتحلقهم حول شخصية البطل لمواجهة الأخطار الخارجية^(٢). إلا أن هذه السيرة تعرض لحالات متذبذبة يظهر فيها بنو إسماعيل بدور الممول للحلم الإرسادى، والمنفذ لحياة بيبرس وجيشه من الأعداء. فالنص الباطن أو الأثر الذى يبقى فى الذهن بعد القراءة الثانية لهذا النص يغدو أكثر جلاء. فإذا كان بيبرس يظهر للمؤرخين، حيث الحقائق أهم من المتخيل، سلطانا قويا وبطلا يدفع عن البلاد العربية؛ فإن الأبطال الحقيقيين بالنسبة للعامة الذين استمعوا إلى هذه السيرة على مر السنين، هم بنو إسماعيل.

الخلاصة:

اقتضت دراسة محفزات المتخيل السردى في سيرة الظاهر بيبرس اختيار منحى سيميائى لتحليل النص. وقد أفضى التحليل إلى اكتشاف نص باطن لسيرة الظاهر بيبرس، فالقراءة الثانية لعلامات الحلم الإرسادى ومولاته ودور شخصية الفادر النمطية تناقض المعلومات التاريخية التى تصور بيبرس وقد قضى على النفوذ الإسماعيلى مما يجعلنا نتساءل عن الدوافع المبيته وراء تأليف هذه السيرة. كما يدفعنا إلى تأمل سلطة المتخيل الفانتازى الذى يستطيع فى ظل الظروف الملائمة أن يزيج الحقائق التاريخية أحيانا أو يغيرها برمتها أحيانا أخرى^(٣)، فيعد مضى زمن طويل على وفاة بيبرس وفداوية بنى إسماعيل، بقى هذا النص الأدبى حيا يوشك أن يسلب بيبرس بطولاته التاريخية.

الهوامش:

(١) يرجع نورس أن تكوين السير قد تم فى نهايات العصر المملوكى وبدايات العثمانى.

H. Norris. Adventure of Antar (Westminster: Aris and Philips 1980) P.21. Paret "Saif" El. P.72.

Paret "Baybers" E.I.P. 1127.

(٢) عماد الدين إسماعيل بن كثير (٧٧٤هـ) **اللبداية والنهاية فى التاريخ** (القاهرة: مطبعة السعادة، د.ت. ١٩٣٤/٩).

- (٣) فاروق خورشيد، أضواء على السير الشعبية، بيروت: منشورات اقرأ، دت.
- شكرى عياد، القبط في الأدب والأساطير، القاهرة: دار للمعرفة: ١٩٧١م.
- شكرى عياد، عقدة: الأسطورة والإيمان، الرياض: جامعة الملك سعود، ١٩٨٢م.
- نبيلة إبراهيم، سيرة الأميرة ذات الهمة، دراسة مقارنة، بيروت: دار النهضة العربية، دت.
- (٤) يقول فان كراتنوم واصفا المير الشعبية العربية بأنها "حكايات طويلة مكررة تنصّبها النمو والرفعة مما يجعلني أربأ بنفسى وأصرف النظر عن التحدث عنها فلعنتها بسيطة وركيكة وصورها سوقية وبيذنة وبنيتها مهلهلة وغير مرتبة".
- G.D von Grunebaum "The Hero in Medieval Arabic Prose" in *Concepts of the Hero in Middle Ages*, Ed. By N. Burns and C.Reagan. (New York: State University of New York Press 1975), p.84
- (5) M.C Lyons, *The Arabian epic*. Cambridge: University Press 1995; Bridget Connelly *Arab Folk Epic and Identity*, Berkeley: University of California Press. 1986.
- (٦) محي الدين بن عبد الظاهر. *الروض الزاهر* (الرياض: الخويطر ١٩٧٦)، ص ٦.
- (٧) *سيرة الملك الظاهر بيبرس*. بيروت: المكتبة الثقافية دت.
- (٨) يدافع بيبر لوموين P.Le Moyné عن نفسه ضد اتهام النقد له بتشويه التاريخ في قصيدته "القدس لويسن" ST. Louis التي صور فيها لويس التاسع منتصرا في معركة دمياط، مستشهدا بقول أرسطو "إن مزج التاريخ بالخيال من الناحية الجمالية أكثر ندرة وعيقرية من لقتصار المرء على الحقيقة فقط".
- William Calin. *Crown, Cross and "Fleur de-Lis" An Essay on Pierre Le Moyné's Baroque Epic "Saint Louis"*. (Saratoga: Calif: Anna Libri and Co. 1977) P23.
- (٩) يعنى النص الباطن Sub-text ذلك الأثر الباقي أو المعرفة الحاصلة أو الإيحاء الذى يظل في نفس المتلقى بعد خروجه من فضاء النص. ولمزيد من المعلومات انظر:
- K. Rayan. *Text and Sub-Text*, London: Edward Arnold, 1987.
- (١٠) انظر ابن الشحنة "البدر الزاهر في نصرة الملك الظاهر" تحقيق ريتشارد مرتيل، مجلة كلية الآداب، بجامعة الملك سعود، ١٤م (٢)، ص ٧٢٤ — ٧٢٢، وانظر صلاح الدين الصفدى، *نكت الهميان في نكت الصبيان*، (القاهرة: المطبعة الجمالية ١٩١١)، ص ١٨ — ٢١، ١٧٢.
- (١١) لمزيد من المعلومات حول توظيف الأحلام بوصفها علامات سياسية خلال الأزمان التاريخية، انظر:
- Robert Harbison, *The Pharaoh's Dream*. London: Secker and Warberg (1988), pp. 30-31, 38.
- (١٢) استقننا من إيضاح سبنكس لنظرية تشارلز بيرس.
- C.W. Spinks. *Semiosis, Marginal Signs and Trickster*. (London: MacMillian, 1991) P92.
- تختلف سيميائية Semiotics تشارلز بيرس عن سيميائية Semiology دى موسير S. Saussure. فاهتمام بيرس متجه نحو عملية إنتاج العلامات وطبيعتها بشكل عام. إضافة إلى أن نظريته تقوم على العلاقة الثلاثية بين الفكرة والشئ والمؤول وهي علاقة تعاونية، أما موسير فإن اهتمامه منصب على دراسة نظام العلامات فى المجتمعات الإنسانية. إضافة إلى أن نظريته تقوم على العلاقة الثنائية بين الفكرة والعلامة التي تدل عليها.
- David A. Pharies. *Charles S. Peirce and the Linguistic Sign*. (Philadelphia: J. B. Publishing company 1985). Pp. 6, 26-27.
- (13) Charles S. Peirce. (1931-5) (*Collected Papers*, ed. Charles Artshome and Paul Weiss (Cambridge, Mass.: Harvard University Press) 5. 484.
- (14) Umberto Eco. *A Theory of Semiotics* (Bloomington: Indiana University Press 1976) P.71.
- (١٥) محمد جمال سرور. *الظاهر بيبرس* (القاهرة: دار الكتب ١٩٣٨) ص ٩٨ — ١٠٠.
- (١٦) فاروق خورشيد، ص ٨٠.
- (17) Spinks, *Semiosis* P. 185.
- (18) Ibid, PP. 199 — 200.
- (١٩) ابن عبد الظاهر، تعليق المحقق، ص ٦.

(٢٠) خورشيد، ص ص ٧٥ - ٧٦.

(٢١) شغلت مفارقة الحقيقة القصصية عدداً من النقاد المعاصرين، فأمبرتو إيكو في كتابه ست مغامرات فسي الأحرار القصصية، يرى أن هناك أوقاتاً تكون فيها الحقيقة القصصية أكثر مصداقية من الحقيقة التاريخية.

Umberto Eco. *Six Walks in the Fictional Woods*. (Cambridge: Harvard University Press 1995) p. 92

كما يوضح تودوروف كيف أن المتخيل الفانتازي يستطيع أن يزيح الحقيقة جانباً، بل يستطيع في ظل الظروف المواتية أن يغيرها برمتها. ولبيان ذلك يدرس ويحلل رسائل الرحالين كريستوفر كولومبوس وأمريكو فسبوتنسي كعمل أدبي ليرصد مدى سلطة المتخيل الفانتازي. فمع أن الحقائق تشير إلى أن كولومبوس قد سبق أمريكي في الوصول إلى القارة الجديدة فإنها قد سميت أمريكا وليس كولومبيا. ويرجع ذلك إلى توفر رسائل أمريكي على وسائل أدبية وسمات فنية لم تتوفر عليها رسائل كولومبوس. ومع أن المؤرخين قد تراه دهم فكرة إعادة تسمية القارة الجديدة، فإن تودوروف يذهب إلى ما هو أبعد من ذلك فيقترح إعادة تسمية آسيا وأوروبا لتصيران سنبادبا وأوديسيا احتراماً لبطلتي المغامرات المتخيلة السنبادبا وأوديسيوس وإجلالاً لبراعة المخيلة المبدعة.

T. Todorov "Fictions and Truths" in *Critical Reconstructions*. Ed. By R. Polhemus (Stanford: University Press 1994) pp. 21 - 51.

ويقول تيري إيجلتون في فصل "True Illusions" أن الحقيقة هي واقع دجن ليتلاءم مع الحاجات العملية.

Terry Eagleton. *The Ideology of the Aesthetics*. (London Basil Blackwell Ltd 1995), p. 235..

البنية اللسانية والخطاب في سيرة بني هلال (قصة جابر وجبير)

عبد الجليل مرتاض

أول ما يواجهنا الراوى رقم واحد بعد حمد من الناسخ، بهذا المقطع المركب المتداخل الذى لا يخلو من توظيف أوهام فى صورة حقائق. مما يجعل المتلقى الذى يريد أن يتعامل مع هذه الدونة تعاملًا سيميائيًا أو شبه منطقي يشعر بتعب ثقیل وهو يقرأ أو يعيد قراءته لهذا المقطع المركب من مقاطع بعضها متتال، وبعضها الآخر متشابك ومعقد. حتى أننا لو قصرنا حديثنا عن هذا المقطع وحده من بين المقاطع الأحد عشر التى تتكون منها القصيدة الأولى والتى تشكل مدخلا رئيسيا للملحمة الهلالية لكاد وحده يعطينا صورة مصغرة لطبيعتها البنيوية العامة دون التعميم على كل ما يلحقها من مقاطع مع الرواة العشرة الباقين. وحتى لا نجعل المتلقى يعيش معنا أيضا فى تحاليل وهمية فى هذا المدخل. فإننا نسجل له ما راسلنا به الراوى (رقم واحد) مع تصرف منا فى عزل الجمل بعضها عن بعض.

قال الراوى : المقطع^(١).

- (١) بعد وفاة الزير أبى ليلى المهلهل.
- (٢) وضعت امرأة الأوس غلاما سموه عامراً.
- (٣) وعندما بلغ سن الرجولة تزوج بامرأة من أشرف العرب.
- (٤) فولدت له غلاما فى الليلة نفسها التى مات فيها جده الجرو.
- (٥) فسماه هلالاً وهو جد بنى هلال، وكان متصفا بالفضل والأدب.
- (٦) ولما كبر الأمير هلال تزوج بامرأة بديعة فى الجمال.
- (٧) فولدت له غلاما سماه المنذر.

المقطع (ب)

- (١) وافق أن هلالا زار مكة فى أربعمائة فارس.
- (٢) وطافوا حول البيت وتشرف بمقابلة النبی الختار.
- (٣) فأمره النبی (ص) أن ينزل فى وادى العباس.
- (٤) وكان النبی يحارب بعض العشائر المعادية له.
- (٥) فعاونته الأمير هلال، ومده بالمساکر.
- (٦) وكانت فاطمة الزهراء راکبة على جمل فى اليهودج.
- (٧) فلما رأت هول القتال، ومصارعة الأبطال.
- (٨) حولت راحلتها لتبتعد عن القتال.
- (٩) فشردها بها الجمل.
- (١٠) فدعت على الذى كان السبب بالبلاء ولثثات.
- (١١) فقال لها أبوها: ادعى لهم بالانتصار.
- (١٢) فهُم بنو هلال الأخيار، وَهُمْ لَنَا مِنْ جَمَلَةِ الْأَحْبَابِ وَالْأَنْصَارِ.
- (١٣) فدعت لهم بالنصر.

١٤) فنغذ فيهم دعاؤها بالتشتيت والنصر.

المقطع : (ج)

- ١) ثم رحل الأمير هلال إلى وادي العباس، وعسكر في تلك النواحي.
- ٢) ولما سمعت به العربان تواردت إليه من جميع الجهات.
- ٣) فكثرت عنده الأصحاب والأنصار.
- ٤) وكان له ولد حلو السمائل، وكان فارساً مشهوراً وبطلاً عنيداً، اسمه المنذر.

نحن أمام مستهل صغير، لكنه مهم وخطير في آن واحد، لأنه يمثل المنطلق الشفوي لبداية البناء الملحى لقصة بنى هلال. ونحن هنا حائرون ومترددون في الكيفية التي نواجه بها هذا النموذج النصي، إننا سنواجهه بقراءة لسانية، لكن ما هي القراءة اللسانية العلمية التي نعامله بها؟ هل ننظر إليه على أنه إشارة لسانية ذات قصد تواصلى بين دالها ومدلولها؟ أم على أنه مؤشر (indice) مجرد من غياب الإرادة التواصلية القصدية حسب إجماع بويصص؟ سواء اعتمدنا هذه القراءة أم تلك أم قراءة ثالثة.. فإن الذى لاشك فيه: ما نحن إلا مثلقلون نصاً بركاً يتقاطع فيه المجهول بالصريح، واللامدرك، وقراءتنا ينبغي أن تتفاعل معه بشكل متوازن من الخارج كلما رغبنا فى صد المجهول وبيان المرنى من اللامرئى أو الحقيقة من الخيال، لأن هدف الرواة أو المؤلفين جميعهم لقصة بنى هلال - كما تراءى لى - يرمون إلى تحويل مجتمع بدائى ذى دلالة باردة أو منسية فى طى مسرح الأحداث الإنسانية إلى مجتمع عربى متحد متحضر فى سيادته ذى دلالة حارة، حاول هؤلاء أن يجسدوها فى الامتياز الطبقي الاجتماعي داخل نظام دينى وسوسيو - ثقافى جديد حتى يعيش هذا المجتمع أنيته كما يجب لا كما هى فى سيرورتها المبثلة.

إننا لا نرغب فى زحزحة الراوى (رقم واحد) لنجبره على قول ما لم يكن فى خلدته أن يقول، ولكننا فى الوقت نفسه نتبناه بوصفه نصاً منتجاً وخالقاً غير خال من مميزاته الإبداعية. ولا من طابع الذات أو الذوات التي أبدعته كنظام لغوى من الدلائل له كيانه الخاص هو ماسى بقصة بنى هلال. وليس أى شى، آخر. وهمتنا هو محاولة كشف وظيفته السيميولوجية أى البحث عن العلاقة "التي تربط الدلائل، وتمنح كل دليل وظيفة نوعية متميزة"^(١).

إذ إننا سنعامل مع مقاطعه تعاملاً اعتبارياً نسبياً، لأنها غدت اليوم بيننا إشارة لسانية ثابتة فى دلالتها الوهمية أو التوهيمية، وينبغى تفادى التدخل فى دوال المقاطع حين نبيح لقراءتنا الاعتداء على هذه الإشارة محاولة منا لنقلها من الثبوت الروائى التوهيمى إلى التحول التاريخى أو السوسيو - ثقافى أو الدينى، لا لتبديل هذه الأوهام بحقائق. ولكن محاولة منا لإقامة التضاد والفوارق بينها حتى تكشف نفسها بنفسها. لأن محاولة الراوى (رقم واحد) التي رجا من ورائها إلى تسلييل الراى التاريخى والشعبى العام عبر إحالته على سياقات دينية ومراجع تاريخية وصلات قرابة مغلوطة فى جانب منه. هى التي أباحت اليوم لنا هذا التعدى اللامشروع على ثبوت مقاطعه المزعومة، ولما كانت الظواهر الاعتباطية غير قابلة للتحليل، فإننا لا نتبعد عن اتخاذ مبدأ السببية حافزاً من حوافز ردى دواله الاعتباطية المتناقفة فى كثير من عناصرها الروائية وعالمها السوسيو - ثقافى الخارجى مع مداليلها التاريخية وعالمها الداخلى.

ومع ذلك. نعامل هذا الراوى الذى كان له شرف الاستهلاك من خلال الوحدات اللسانية الدالة التي راسلنا بها، ولما كان التلازم بين الدال والمدلول فى أية رسالة لغوية أمراً مفروغاً منه، فإننا نعامله بالمقابل فيما يخص الأحداث التي اعتمد عليها وملابساتها المنطقية أو الزائفة.

واتجاهنا للتعامل مع نصنا تعاملاً تزامنياً باعتباره منظومة قائمة بذاتها، لن نمنعنا من تفكيكه وإعادة تكوينه وفق مقارنة بأصداده وفوارقه. لأن الوظيفة الأساسية للغة على حد مفهوم مارتينى، تكمن فى التعبير عن التجربة الإنسانية^(٢). ونحن لا نستطيع أن نتجرد من تجربتنا

الموضوعية أو التي نعتقد على الأقل أنها موضوعية. لنذوب في ذوات الآخرين. ولا سيما ما يتعلق براوينا (رقم واحد) هنا.

ذلك أن راوينا صاغ لنا نصا "لا واعيا" بمصطلح جاك لاكان، إذا ما قابلناه مع الأساطير المرتبطة بالثقافة لدى بنى هلال وعلاقتهم زمكانية بالآخرين، لأن هذا الراوى ينظر إلى هذه الأشكال الصياغات ليست أكثر من علامات مكتوبة تعنى ما تعنى من أشياء أو لا تعنى شيئا.

إن راوينا فى موقعه الأول الإستراتيجى له من القوة بمكان حيث يحول قارئه إلى تتبع سيرة ذاتية أنثروبولوجية يمزج فيها بين ذكريات الماضى الزاهية مروراً بالطبائع الجاهلية إلى تصورات يشتقها من أحداث إسلامية مقدسة. وبين تأملاته الدينية الميتافيزيقية، مضيافا إليها معلوماته الشفوية أو "الحلقائية" الأسطورية المغددة بالخيال الشعبى الجامع البرى، الذى تركه يتداعى فيما بينه وبين نفسه حرا فى فضاءاته من هنا إلى هناك مستقيما. وفى خطاباته اللاواعية المتشابكة والمتعددة، والتي هى على تعددها وتشابكها ذات صلة ثقافية حميمة بأنساق رمزية مثالية من الأساطير والخرافات. يمكن ملاحظتها من خلال قص الراوى وسرده للأحداث الهلالية البدئية. إلا إذا اتخذنا مبدأ ليفى شتراوس الذى يفسر التقاليد الشفاهية للمجتمعات البدائية بطريقة لا تاريخية. على "أن التاريخ. عنده، يعاد تأسيسه كلما حكيت الأسطورة أو استرجع الماضى"^(١). الأمر الذى يمكننا من قراءة التراكمات أو المصوغات اللغوية لمقاطع هذا السهل من مدونتنا المعروضة سلفا للعمل بوصفها مجرد علامة فقط، وليست بوصفها علامة للفكر تبعاً لنظرة سارتر الشائعة. ولا ننظر إليها نظرة مادية وفق ما تذهب إليه إحدى الرؤى الماركسية التى تحاول "إدراك الصلة بين البدال والمبدول فيما هو واقع. أى فى العلاقات الفعلية"^(٢). ولا نعامل نصنا أيضا كما زعم رولان بارت بأن: "كل ثقافة هى فى جميع أحوالها نوع من الشكل الخارجى للدلائل"^(٣). لأن اتجاهنا مثل هذا يجعل المحتوى الداخلى لهذه الدلائل متناهما وشكلا الخارجى دائما، فإذا كان اللباس يدل على الجاه والطبقة الاجتماعية أحيانا. فإن شكلا خارجيا لشيء مهرب (ممنوع) مثلا لا يدل عليه مطلقا. وهو عند مهربيه مظهر أو سلوك ثقافى خاص بهم. ولكنه ليس دالا عليهم. وعلى مستوى مجتمع لغوى واحد هناك خطاب لغوى مسموح به عند فئة وغير مسموح به عند فئة أخرى. ويصح التصريح به أمام جماعة. ولا يصح التلغظ به أمام جماعة ثانية.. إلخ. وليس فى ذلك من شيء، إلا لكون الظاهرة الثقافية ليست فى جميع أحوالها التواصلية نوعا من الشكل الخارجى للدلائل. ولنا هنا نتجاهل العادات الثقافية الاجتماعية للتواصل. كما أن المستويات اللغوية التى لا يخلو منها مجتمع لغوى تزيدنا اعتقادا بأنه يمكن عكس قول بارت السابق: أى كل ظاهرة ثقافية فى جميع أحوالها نوع من المحتوى الداخلى للدلائل، فالإعلام اللغوى لصناعة يابانية توافق لدى الزبون محتواها الداخلى غير مبال كثيرا بإبراز الرسوم وتلوين الأشكال، بينما يقف الزبون نفسه مترددا أو كالتحفظ إزاء مصنوع غير يابانى. وخاصة إذا كان من إنتاج ما يسمى بالعالم الثالث حتى ولو كان فى شكله الخارجى أبهر من الشكل الخارجى للمصنوع اليابانى. ثم إن زعم بارت يقودنا إلى التسليم بما حكاها راوينا فى نصنا أو بما ينسجه رواة آخرون فى قصتنا كلها. فالراوى يستخدم مستويات مختلفة هنا من الأبنية الحكائية الرمزية حيناً أو الما فوق طبيعى أحيانا أخرى. ومهمتنا لا تتقف عند حد أشكال القصة الخارجية على أنها الظاهرة الثقافية السليمة أو الجوهرة المفقودة.

تحليل البنى التكوينية : المقطع (١) (٧-١):

لماذا يقتتح الراوى ملحمة بنى هلال بهذا التركيب العجيب؟ "بعد وفاة الزير أبى ليلى جدد المهلهل؟" وما علاقة المهلهل فارس تغلب وشاعرها بوضع امرأة الأوس للغلام عامر بعد موته هو؟ ليس المهلهل أبأ أحد من العرب إلا من قبل ابنته ليلى أم عمرو بن كلثوم^(٤). إن عامرا الحقيقى ليس إلا ابنا من أبناء صمصمة بن معاوية. لكن عامرا هذا ولد فعلا للغلام هلال بن عامر بن صمصمة بن معاوية، كما أن هلالا يعزى له أنه خلف أولادا تاريخيين (شعثة، ناشرة، نهيكه،

عبد مناف) لكنه لم يلد قط غلاما اسمه المنذر الذي منه ستكون أول حبكة قصصية لسيرتنا. ومهلهل هو ابن ربيعة بن الحارث بن زهير بن جشم بن بكر بن حبيب بن عمرو بن غنم بن ثعلب بن واثل. وبنو ثعلب أجداد الشاعر لايتلاقون نسباً مع بني هلال إلا في نزار ابن معد الذي منه مضر وربيعة. أى الشخصية المستهل بها (المهلهل) ربيعي. بينما الهلاليون مضرليون. حتى وإن كان الربيعيون يتلاقون نسباً مع مضر في أنهم هذ بنات أذ بن طابخة بن إلياس بن مضر^(١). ولكن هذا التقاطع النسبي مع ذلك سيكون له شأن مؤثر على بداية المسار القصصى لهذه الملحمة. أما أوس هذا الذي جعله الراوى جدا أول في الملحمة لبنى هلال. فليس له من حيث صلة القرابة الأبوية علاقة بهم على الرغم من أنه جدهم في الرواية. لكننا تبيننا فيما سبق بأننا نتعامل مع الدوال أو الأشكال الخارجية لنصنا بوصفه مجرد علامة. حتى نتمكن من زحزحة استقرارها الذي قد يوهننا بأشياء ثابتة أو عكسية. وعليه فالأوس تاريخياً قد يكون الأوس بن ثعلب الذي هو ابن واثل. وله أخوان: غنم وعمران وهكذا فإن أبا الأوس (ثعلب بن واثل) يعد الجد التاسع للمهلهل ومرورا بغنم وليس بأوس شقيقه. ومما يدعم كون الأوس ابناً لثعلب قول تميم بن جميل الذي كان ثائراً على المتوكل^(٢):

يَعِزُّ عَلَى الْأَوْسِ بْنِ ثَعْلَبٍ مَوْقِفٌ يُسَلِّ عَلَى السَّيْفِ فِيهِ وَأُسْكُتُ

إن الوحدات الدالة في هذا المقطع تتميز بالسبك كما يقول بعض اللسانيين (مارتيني). وبالسببية التواصلية شبه المطلقة. كأن العلاقة لا تتم بينها في مرحلة ثالثة إلا بعد شرطها عقدا قصدياً بين دالها ومدلولها. وهي تؤسس لنظومتها اللغوية كونا نحويًا دلاليًا نوعيًا. وهو عبارة عن التصاق وأرتباط تاليها بسبقها فتتداخل وتتفاعل فيما بينها وبين المجموع الذي تكونه لتبدأ في تأسيس العينة البنيوية الأولى لقصة بني هلال.

ولعل هذه السببية تتضح أكثر لو فككتها في جدول كالتالي:

| الدوال | المدلول | العلاقة بينهما |
|--------------|------------------|-------------------|
| الدال الأول | المهلهل | يموت (وفاة) |
| الدال الثاني | غلام اسمه عامر | امراة تلد (ميلاد) |
| الدال الثالث | بلوغ سن الرجولة | يتزوج (زواج) |
| الدال الرابع | وفاة الجد | امراة تلد (ميلاد) |
| الدال الخامس | جد بني هلال | تسمية |
| الدال السادس | كبر أو بلوغ | يتزوج (زواج) |
| الدال السابع | غلام اسمه المنذر | امراة تلد (ميلاد) |

ويظهر لنا من الجداول أعلاه:

(١) أن شخصيتين تتوفيان.

(٢) أن ثلاث نساء يلدن.

(٣) أن رجلين يتزوجان.

لكن كيف تلد إحدى النساء الثلاث بدون علاقة جنسية معلنة مع أن ولادتها جعلت في القصة مشروعة (وضعت امراة الأوس ..). فوظيفة الزواج الأولى الغائبة هي التي تشكل الخاصية البنيوية لهذا المقطع. أما الزوجان الباقيان فهما وظيفتان متشابهتان للوظيفة الأولى. وإن قام بهما شخصيتان متباينتان (عامر ، هلال)، وعليه فيمكن تلخيص هذه الوظائف التي أنجزت وفق حوافز طبيعية بأنها ليست أكثر من ثلاث وظائف (وفاة، ولادة ، زواج) من بين التراكيب السبعة.

بنية الخطاب في المقطع (١):

إن أول ما يطالعنا من خطاب هذا المقطع الملحمي الاستهلاكي أنه خطاب يجنح منذ البداية إلى البعد الفانتازي. فهو يبدأ بتعداد أفراد العائلة الهلالية دون ذكر لاسم بطل معين إلا في التركيب الرابع من المقطع (ج) مهيدا له إشارة في التركيب السابع من هذا المقطع. وكذنه خطاب يرغب في جعل هذه العائلة كلها أباطالا يتبادلون أدوار البطولة خلفا عن سلف يحكم السيرة الزمنية والقضاءات المتناحية. عبر القصص الاثنتين والخمسين كلها ليكون في النهاية بطل واحد. ليس الأمير دياب، ولكنهم جميعا بنو هلال.

إن الراوي (رقم واحد) بادخاله عناصر تاريخية فانتستكية واقعها مزيف داخل مسرح أحداث الرواية كتوظيفه للشاعر الفارس المهلهل ينبيء بفقدته الحمى بالزمان والمكان. إذ فلا الشاعر كان يقيم مع بني هلال. حيث كان يقطن على شاطئ الفرات من أرض الشام. بيند عرف بنو حرب أحد بطون بني هلال بأنهم كانوا مقيمين بأرض الحجاز^(١١). ولا من حيث الزمن الذي لم ينظر إليه الراوي بعين الحسم والجد. إذا اعتبرنا الفرق الشاسع بين هلال والمهلهل حيث يتلاقى هذا الأخير مع جده ربيعة بن نزار في المرتبة الثامنة عشرة. بينما يتلاقى هلال في جده مضر بن نزار في المرتبة الحادية عشرة تبعا للتسلسل الحسابي النسبي من زمن الرجلين إلى زمن ربيعة ومضر.

هل هو خطاب ترويحى من هذا الراوي الذي عيى بقيمة الزمن أم لجأ قصدا إلى توظيف هذه الشخصية على أن المهلهل له ذكر جميل. ونسب كريم. في العرب؛ لعلنا نجد تفسيرها لهذه الغرابة لو ربطنا هذه الشخصية بالشعر. فهو أول من قصد القصائد وذكر الوقائع. وقاد حربا ضروسا دامت أربعين عاما بين بكر وتغلب بشأن قتل بكر لأخيه كليب. ولأنه خال أمير الشعراء امرئ القيس، حتى إن الفردق قال: "مهلهل الشعراء ذاك الأول"، ولأنه جد عمرو بن كلثوم الفارس الشاعر الذي قتل الملك الطاغية عمرو بن هند في مجلسه وقصره. ولأن العرب كانت تقول في أخيه القليل: "أعز من كليب وأل" .. و .. و .. و

بالتملى في هذه الخطابات الفانتستكية الجاهزة التي لم يرهق الراوي نفسه كثيرا في خلقها. يميل بنا الاعتقاد إلى أن الراوي كان له قصد ملحمي وأسطوري من توظيف هذه الشخصية المرتبطة أساسا بالتطور الفكرى العربى الذى كان يمر عبر اللغة أى الشعر. حتى إن أفانسييف يقول: "ولكى نبين كيف كان إبداع الأساطير أمرا ضروريا وطبيعيا لابد أن نرجع إلى تاريخ اللغة"^(١٢). بل من الغريب جدا أن نجد إحدى نظريات هذا الفولكلورى الروسى الكبير تتناسب وموقف هذا الراوي من توظيفه للمهلهل إذ يقول: "إن دراسة مراحل تطور اللغات في الآثار الأدبية للتبعية قد أدت بالفولولوجيين إلى القول بأن الكمال المادى في لغة ما يتناسب عكسيا مع مراحلها التاريخية. وكلما كانت الفترة التى تدرس موعلة في القدم كانت مادتها وأشكالها أكثر غنى. وكان نسقها أكثر تنظيما. وكلما تقدمت نحو المراحل المتأخرة يزداد الإحساس بالثشت والتشوه اللذين يصيبان الحديث الإنسانى فى تطوره"^(١٣). حتى أن كان هذا الفولكلورى قد تورط في نظرية ماكس مولر بشأن تخلق اللغة أو تكون الأساطير التى ترجع أصلا إلى مرض اللغة بعدما تصبح المعانى الأولية للحدث القديم غامضة ومبهمة.

أما بسلاييف الذى يرجع أصل الشعر مباشرة إلى تطور اللغة نفسها فيقول: "في المراحل الأولى من وجود شعر الملحمة كان الناس يحتفظون بكل الأسر الأخلاقية لقوميتهم في اللغة والأساطير اللتين كانتا مرتبطتين أشد الارتباط بالشعر والقانون وقواعد السلوك والمعادن الاجتماعية، ولا يذكر الناس أنهم قد اخترعوا يوما أساطيرهم أو لغتهم أو قوانينهم أو عاداتهم واحتفالاتهم، فقد دخلت كل هذه الأسس فى صلب وجودهم الأخلاقى باعتبارها هى الحياة عينها التى عاشوها خلال القرون الطويلة فيما قبل التاريخ باعتبارها الماضى الذى يقوم عليه نظام الأشياء فى الحاضر وتطور حياتهم فى المستقبل"^(١٤).

إن راوينا الذى كان مؤمنا بنسخ حاضره من بعض ماضيه المؤسس على تقاليد ثقافية وصفات أخلاقية كان واعيا في نهاية الملحمة الهلالية قبل بدايتها بأنها ستكون إبداعا مزيجا بين شعر ونثر. وكلما كان الموقف دراميا أو ملحيميا إلا عمد الرواة على تعددهم إلى الخطاب الشعري مثلما فعل المهلهل تماما في وقائعته التى ذكرها بعد مقتل أخيه.

وهناك أمر آخر قد يكون عنصرا ثانويا، ويتعلق بما فسره النقاد العرب القدماء لاسم مهلهل، سمي كذلك لمهلهله شعره كهلهله الثوب وهو اضطرابه واختلاقه^(١٠) أو خفته. والرواة الشعراء في الملحمة الهلالية ينحون هذا النحو فى أشعارهم بصرف النظر عن فنية أو لا فنية الشعر الشعبى هنا، ولكن وصفا آخر للأصمعي لشعر المهلهل بأنه كان يهلهله أى يرققه ولا يحكمه^(١١). يتناسب من حيث الصنعة للشعر الشعبى. خاصة أن كلا الفنين روى شفاهايا.

ولعل هناك شيئا آخر قد يكون أغرى الراوى بإقحام هذه الشخصية هو أنها من حيث الوحدات الصوتية تنسجم مع "هلال" فكلا الاسمين مشتق من جذر واحد (هل).

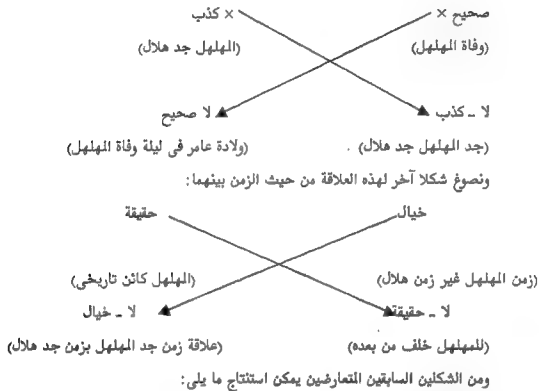
وعليه. فليس اختيار الراوى (رقم واحد) لاسم هلال أبا لأول بطل هلالى (المنذر) إلا رمزا لما يدل عليه هذا الاسم فى بنيته التحتية من خلال بنيته الفوقية. فهلال السماء معروف كأنما الراوى يحب أن يرى بنو هلال أينما اتجهوا مشرقا أو مغربا. تماشا مع القيم العربية البدائية اللامركزية، فهى قيم لا تؤمن بنفوذ سلطة مركزية قوية إلا من خلال نفوذ قضائى متحرك يسخر بطلا خياليا أو يصيغ عليه مقاربات تجمع بين الحقيقة والخيال كشخصية هلال هنا، وليس من أجل التسلية والسرور والبلادة بغية جلسات ليلية كما فى الخرافات الروسية العجيبة على لسان ناس وحيوانات، ولا كاليثولوجيات اليونانية التى غالبا ما تنزل أساطيرها من السماء إلى الأرض. ولا حتى ك بعض القصص الشعبى العربية الأخرى ك قصة ألف ليلة وليلة. فقصصنا من خلال هلالها المرئى فى كل سماء أنها لا تريد أن تتوقع فى حيز مكاني معين خالد دون آخر إلا بقدر ما تقدر له من حيز زمانى. فالفضاءات فى قصتنا لها أعمار محددة لا تستقدم ولا تستأخر. لكن كلما استعمر الفضاء فيها بحتمية الفناء أو المعجز أمام ظروف خارجية طارئة سواء كان مصدرها الطبيعة التى لا تقهر أو من سلطة أو مجتمع، ولا عجب فى هذا وقد رأينا أول حبكة تكون نتيجة خلاف بين سلطة الأب وصراع الابن. فيتحول الابن المنذر إلى قضاء آخر. وحين زوحم فيه اتجه وجهة نائية ليوسع الفضاء على نفسه وعلى أتباع مجتمعه القبلى وليتحرر من سلطة الأب التقليدية المركزة وزعامته شبه الصوفية المقدسة.

ومن علامات "هلال" أيضا أنه السنان الذى له شعبتان، كان العرب يعتمدونه سلاحا فعلا لاصطياد الوحش، أو هو ضرب من الحيات التى تدب فى كل موقع من الأرض" .. فهذه العلامات تدلنا سيميوطيقيا على أن الراوى (رقم واحد) فى التوظيف كان واعيا بالمجال السيميائى الطبعمى، فهو عمل على أن يؤسس من البنية السطحية لهذه المشتقات انعكاسا مباشرا لما تعنيه على مستوى البنية العميقة، وكانت هذه إحدى عادات العرب تسمية ولدانهم بأسماء ذات علامات سيميوطيقية مستوحشة. لأنهم يسمونهم لأعدائهم، خلافا لعبيدهم الذين يكونونهم لأنفسهم.

وبالرجوع مرة أخرى إلى الوظيفة الرمزية المقابلة التى شحنت بها هذه العلامة (هلال) فإنها تعنى كذلك الماء القليل فى أسفل الركي أو الفديرة أو هى تفيد الرحى إذا انكسر بعضها^(١٢). ونجد أنفسنا أمام خطاب من الفاقة والمجاعة والحرمان. باعتبار المجاعة والنظم يشكلان خطرين يهددان استمرار النوع البشرى. فالمجاعة إحدى الصور الرهيبة التى لم تكن تباين مخيلة الذاكرة الإنسانية البدائية المجردة من اعتماد أى تموين خارجى. وإذا كان الخطاب الأول مطبوعا بالحماس والخيال. ولا مركزية الزمان والمكان. فإن الخطاب الثانى أبعد وأعمق من الأول. لأنه خطاب سيميائى يأتى أن يتعرف عالمه الممثل فى موضوع (هلال) اللغوى فى حد ذاته بوصفه علامة لغوية عارضة، بل يريد أن يحددها ويتعرف عليها فى علاقتها بالعلامات الأخرى التى

تختلف وتتعارض معه فيه ، وهذا ما حاولنا أن نصل إليه في تحليل علامة "هلال" في الخطاب الثاني . حيث لم نعد إلى تحليلها مدلوليا وحسب . ولكننا أردنا أن نحلل العلاقة الغائبة المفترضة في علاقة الدال بالمدلول لهذه العلامة التي نستوحى منها شكلية خطابنا في مستوييه : المادى والمعنوى .

ويمكن إجمال علاقة الدوال بالمدلولات التي تربط هلالا بالمهلل من حيث القرابة بالشكل التالى :



الجدول : ١

| علاقة الدال بالمدلول | + | صحيح | وفاة المهلل |
|----------------------|---|-----------|--------------------------------|
| "" | - | لا - صحيح | ولادة عامر فى ليلة وفاة المهلل |
| "" | - | كذب | المهلل جد هلال |
| "" | + | لا - كذب | نزار جد هلال والمهلل |

الجدول : ٢

| علاقة الدال بالمدلول | - | خيال | علاقة المهلل بهلال |
|----------------------|---|------------|--------------------------|
| "" | + | لا - خيال | علاقة جد المهلل بجد هلال |
| "" | + | حقيقة | المهلل كائن تاريخي |
| "" | - | لا - حقيقة | للمهلل خلف |

والعلاقة السيمائية التي نستخرجها من هنا بفضل هذه التعارضات قد تنطلق إيجابية عبر عنصريين سلبيين لتنتهي إيجابية كما فى الجدول الأول أو تتحرك سلبية مروراً بعنصرين إيجابيين لتؤول إلى عنصر سلبي كما فى الجدول الثانى .

إن التوازن البنيوي للظاهرة الدلالية حتى ولو كانت محتملة مسبقاً في فن من الفنون. هو الذى يشكل بنية العلاقة الماثلة بين الدال والمدلول فيها. فالعلاقة الجامعة بين هلال والمهلل فى متننا لا تظهر من سطح الدوال ولا من دراسة مدلولاتها، لكن من خلال العلاقة المتقاطعة بينهما كأنما هى ظاهرة فيزيائية أكثر منها مكوناً من وحدات دالة بسيطة. حتى وإن كنا. لاثرتاح لهذه العلامات الرياضية. لأنه لا مانع من عكسها إذا لم تنظر إليها نظرة تاريخية.

تحليل البنى التكوينية للمقطع (ب): (١٤١)

زيادة عن الخاصية اللسانية التي تتميز بها الوحدات الدالة لهذا المقطع كسابقاتها في المقطع (أ) من حيث الحافز أو السببية، ومن حيث كون هذه الوحدات هنا تكتسى طابع متوالية مطردة من العناصر، يقوم لاحقاً على سابقتها، فيتمسك السابق باللاحق، ويتداخلان ليكونا في الأخير مجموعاً واحداً متماسكاً هو البنية ذاتها لهذا المقطع وقراءتنا مثل قراءة المقطع السابق وما بقي من مقاطع تنحو نحواً عمودياً لأن المعلومات السياقية (الساتنغمية) "كما أشار إلى ذلك بارت، ليست كافية وحدها للإحاطة بالدلالة. نظراً لأن الدلالة لا توجد في نهاية المحكي. وإنما على امتداده"^(١٤١) ويقصد بارت أن البنى الحكائي يتطور منذ البداية إلى النهاية مروراً بالوسط، فالبنى الحكائي في مقطعنا هذا مثلاً ينطلق من زيارة هلال لكه ومقابلته النبي، ويمر عبر شروود الجمل بباطمة الزهراء، وينتهي بمكافأة وهذا على المستوى السطحي السردى أما على مستوى الرموز فالأمر مختلف طبعاً.

ونحن لن نستعني في تحليل هذا المقطع من استلزام أي منجز يتلأم منطقياً وعلمياً. ولكننا نحاول ألا نذوب بالزمام الحذر والشفافية، فليكني شتراوس مثلاً نراه ينتقد "مورفولوجية الخرافة" لغلاديميرسروب الذي لا يخرج عن إطار المدرسة الشكلانية الروسية، بأنها تعتمد على الشكل مع أن الشكل "يعترف بمقابلته لمحتوى خارج عنه أما البنية فلا محتوى لها: إذ هي المحتوى ذاته وقد أدرك في تنظيم منطقي باعتباره خاصية من خصائص الواقع"^(١٤٢). واعتقاد شتراوس هذا الاعتقاد المهم في الدراسات النقدية والمعرفية بوجه عام جعله لم يأل جهداً في الكشف عن الحكايات الخرافية بأنها علم بواسطة الكشف عن القوانين البنيوية للأسطورة التي يعتقد أن تحليلها يتجاوز مسيحاتها أو مضمونها"^(١٤٣) غير أن هنري لوفيفر الذي يرى أن الأبنية محدودة بينما البنيوية تتجاوز كل الحدود. يتهم ليفي شتراوس "بأنه تجاهل النزعة الرمزية. والكلية الرمزية، والأنساق الرمزية المنظمة. مما أدى به إلى إهمال دور الخيال الفردي والثقافي وأهمية الصور الفنية"^(١٤٤).

وأظن أن نظرية همسليف التقليدية اللسانية التي تفرق بين شكل المحتوى وماهيته من جهة. وبين شكل التعبير وماهيته من جهة أخرى تحسم نسبياً هذا النزاع. ثم إن مفهوم الشكل عند الروسيين "هو نعت متواضع عليه أكثر منه تسمية مضبوطة"^(١٤٥) على حد قول تودوروف فالشكل عندهم ليس كما انتقده شتراوس. ما دام يواكب عندهم "كل ملامح الأثر الأدبي، وكل أجزائه لكنه لا يوجد إلا كملافة بين العناصر وبعضها. أى عناصر مجموع الأثر الأدبي"^(١٤٦)، ولكن السبالة الشكلانية يكمن ضعفها المنطقي وهي تعامل ماهيات المحتويات بماهيات الأشكال "أن الوظائف المتعائلة يمكن أن تتحقق بأشكال متباينة وأبنية مختلفة كما يمكن للشكل الواحد أن يشمل وظائف مختلفة"^(١٤٧).

والذى نراه أن الشكل لا يقابل في كل معنى حكاى بالضرورة محتواه المباشر. لأن القول بهذا الاتجاه يلغى اعتبارية اللغة الإنسانية في حد ذاتها، ويزدرى بالقوة الخلاقة في الإنسان سواء تعلق الأمر بالشكل ومحتواه فى عالمها الغائب قبل تخلقهما أم فى عالمها الحاضر بعد صياغتهما فى شكلها النهائي، ونحن بوصفنا قراء لا يهمننا إلا ما كان حاضراً، لأن الغائب صار من قبلنا ملكاً لمن أبدعه، ولكن يمكن أن نخرق هذا الحاضر لنصل به إلى الغائب لنتمكن من إعادة صياغته من جديد فى شكل إبداع تعارضى بعيد عن التقاليد التفسيرية الموروثة أو الرؤى

الإيديولوجية أو المثالية. وعليه فالشكل الواحد لسرد قصصى أو حكاية ما قد يصبح شكلين على الأقل بحيث يقابل شكل مستتر آخر بواسطة الرمز أو الاستعارة أو الاشتقاق.. من تداخلات ثقافية موروثة قد تحدث بصورة لا واعية لدى الراوى أنيا كأن يخول لنفسه الحق فى مقارنة ما هو متباعد أو مباعدة بين ما هو متقارب ليكون صورا جديدة من مقاربات قديمة غير مبال بقديسة المصادر المستلهمة، ومثل هذه البنى تصادف خاصة فى الميثولوجيات والسير الشعبية والفولكلور، أى فى الآداب الشفاهية بوجه خاص. ومن الشكل الثانى المتولد عن الأول توجد البنية الحقيقية أو المحتملة للمحتوى، وفى هذه الحالة يكون المحتوى الأول مزيفا يقصد به الراوى عن وعى أو لا وعى حسب درجته من الثقافة أو حسب خطاب مزعوم. إيهام السامع لأن الآداب الشفاهية لا تكسب غرابتها وفوارقها إلا لأنها تقول حقيقة من اللاحقيقة. وعلى هذا فالدارس لهذا الأثر ينبغى عليه ألا يبالغ كثيرا فى نشدان اللاحقيقة من الحقيقة. فهما خطان متوازيان كتوازي الخيالى باللاخيالى.

إن الراوى (رقم واحد) فى مقطعين هذا، يريد أن يجعل منا مرسلين لهم مغفلين لما يذكر شروء الجمل بفاطمة الزهراء، فهو يشق هذا الشكل الأسطورى المزيف فى درجته الأولى من شكل تاريخى ودينى معروف من عائشة فى حديث الإفك المشهور فى غزوة بنى المصطلق حتى برأتها سورة النور فى عشر آيات، ودعاء فاطمة الزعوم على بنى هلال بالبلاء، ترمز به القصة إلى حقد عائشة على بنى أبى طالب، ذلك الحقد الذى بقى دفيئا إلى ما بعد وفاة الرسول، حيث برزت ضده فى الحرب المعروفة بيوم الجمل. وقد يكون استعاره من هذا اليوم نفسه، لأن عائشة كانت تركب جملا. وبعد هدوء البركان، بركان حقدىها الاجتماعى على الإمام على وهزيمة رجالها وعودتها إلى بيتها بالمدينة تسجد وتقول: "ما ازددت والله يا ابن أبى طالب إلا كرما، ووددت أنى لم أخرج وإن أصابتنى كيت وكيت".^(٧٩)

إن الراوى هنا أكثر جرأة فى هذا المقطع مما سرد سلفا، لأنه مهما توغل فى عجائبات الشكل الأول المزيف فى ذلك المقطع، فإنه ظل ملتزما بحدود الشرعية الخيالية حينما والرمز السيميوطيقى حينما آخر، فهو على الرغم من إرهابه إيانا فى مطارداته ونحن نحاول أن نستنبط البنية العميقة التى حاول أن يوهننا بها للأسباب البيئية آنفا، فإنه كان مع ذلك أقل تحديا مما سردده علينا فى المقطع (أ)، وكأننا أمام راو ثان يختلف تمام الاختلاف عن نفسه، إذ لم يبال بالقيم التاريخية ولا حتى بالملاح الدينية، حديث راج يوظف الأسرة النبوية الشريفة كشكل ظاهرى لمحتوى داخلى أبعد مما يتصور القارئ، فى أول قراءة له، ومن أجل هذا نبهنا فى المقطع السابق بأن قراءتنا ينبغى أن تعامل هذا الأثر من حيث المبدأ الاحتياطى بشكل متواز ومن الخارج.

ونحن لا نقصد بالشكل ما يعنيه لدى الشكلايين، ولكننا نريد به هنا العلامة، لكن ليست تلك العلامة اللسانية فى مفهومها السوسورى أو حتى الهللسلفى، ولكننا نعنى بها فى هذا المقطع كل علامة معارفية أو ثقافية أو اجتماعية.. تنبنى الواحدة منها فوق الأخرى أى بعكس المفهوم البنىوى المعتاد لدى المحللين، وهذا يقتضى أن ندرك اللامدرك العميق من الأشياء أو الظواهر قبل المدرك الفوقى الذى يسرده علينا الراوى بمزاجه، ومن الممكن أن نصوغ بنى العلامات حسب هذا الشكل الذى نتمنى أن يصلح أكثر مستقبلا:

| | | |
|---------------|---------------------|--|
| البنى المدركة | العلامة المشتق منها | عائشة تتخلف عن الركب فى إحدى غزوات الرسول، أو عائشة يقع بها الجمل فى معركة بعد ذلك فى ثورة ضد الإمام على |
| من المقطع (ب) | العلامة المزيفة | فاطمة يشرى بها جملا بعد أن حولته ابتعادا عن موقع القتال |
| | العلامة المشتقة | تحويل راحلة فاطمة فى صورة عائشة رمز لندم هذه الأخيرة أمام الخليفة الرابع، وكرهها لقتال الأخوة المسلمين |
| | العلامة المزيفة | فاطمة بعد شروء جملا تدعو بالبلاء على الذى كان السبب |

| | |
|-----------------|---|
| العلامة المشتقة | دعاء فاطمة في صورة دعاء عائشة الذي كان السبب في الوقوع بينها وبين النبي في حديث الإفك |
| | الخ |
| العلامة الحاضرة | ملحمة بني هلال كما هي في عالمها الداخلي |
| العلامة الغائبة | ملحمة بني هلال في واقعها الخام الخارجية |

أما الوحدات اللسانية الدالة، علاوة على خاصيتها المسبوكة في بعضها البعض، فإنها تتميز بما يمكن أن يسمى بالتركيب المزجي بين هذه الوحدات، ففي التركيبين (١ - ٢) نجد التركيب المزجي بينهما هو تشرف هلال بمقابلة النبي في الفعل (تشرف)، وبين التراكيب (٦، ٧، ٨) نجد التركيب المزجي هو هول القتال... الخ.

وتتمثل الوحدات اللسانية هنا أيضا تطور النواة المحمية، فهلال كبر وصار بطلا وزعيما، ولكن هذه البطولة أو الزعامة ينبغي أن تكون مباركة روحيا أو دينيا، والحوافز في هذا المقطع تدعى قيام شخصية بوظيفة فعل ليعقبها مباشرة مكافأة جزاء ما أنجزت:

١- زيارة هلال لمكة والطواف بالكمبة نتج عنها الاجتماع بالنبي المختار، فكان ثم جزاء: أن: جزاء روحي يتمثل في هذه المقابلة، وجزاء مادي أن منحه أرضا في وادي العباس. أما رد فعل البطل فقد كان بدوره إيجابيا حيث عاونه على أعدائه بالعساكر، كان هناك عقدا مبرما سلفا في الحدث قبل أن يحدث.

ب - سبب هول القتال ومصارعة الأبطال أن تحول فاطمة الزهراء راحلتها نأيا عن موقع المعركة فشرد بها جعلها، وكان رد فعلها سلبيا بدعوى أن الراوي يجعلها تدعو عليهم بالبالاء والشتات.

ج - ويكون جزاء البطل هلال أن يلتبس بالنبي من فاطمة أن تدعو لبني هلال بالنصر، لأنهم قوم أخيار وأصحاب النبي وأنصاره، فنفذت فيهم دعوتها بالتشتيت لكنه تشتيت يدل على الترحال والتنقل يعقبهما في كل مرة نصر في كل مكان .

بنية الخطاب في المقطع (ب):

ما من شك في أن خطاب المقطع (ب) خطاب ديني مقدس، فهذا يقابل النبي، وها هوذا النبي يقطعهم (بني هلال) أرضا بوادي العباس ثم يلتبس من فاطمة أن تدعو لهم بالنصر. وأن.. هذا الخطاب نوع من الخرافات العجيبة أو الأسطورية، وإذا كانت الخرافات العجيبة الخالصة تقوم أساسا على عدة مقولات منها السحر، فإن ما يعوض السحر في هذا الخطاب هو البركة الصوفية التي نالها البطل نتيجة لتلك المساعدة أو الهبة الروحية من النبي وبنته، فضلا عن الشرعية الرمزية التي ترمز بها قطعة وادي العباس لشرعية باقي الأراضي الشاسعة التي استحوذ عليها بنو هلال، كما أن دعوة فاطمة خطاب جذري ترمز به القصة إلى صلة الهالبيين بشكل أو بآخر بالنبي، هذه الصلة التي تبقى متصلة في أصلابها من بنات النبي.

إن البطل هو جد بني هلال، والقوة المادية مهما كانت مثل كثرة العدة والعدد أو القوة المعنوية مثل الغرورية والشجاعة وصفات يتميز بها البطل عن سائر أفراد المجتمع البدائي أو القبلي، ليست وحدها كافية إذا لم تبارك بتقديس مثل النسب الشريف كالنسبة إلى شجرة النبوة، حتى تضاف عليه ميزة شعائرية غالبا ما تتخذ طريقة للذكر والعمل، وأن تصوير ممتلكاته محرمة... وبعد وفاته يغدو مثواه مزارا مباركا تذبح له القرابين. ويتمسح بتابوته والإدمان بتراب قبره ليشفي المريض، ويطرد الجان الذي يسكن الإنسان.. أي تقديس البطل لا يقتصر على حياته، بل يستمر كذلك إلى ما بعد مماته على الرغم من وراثة هذه البطولة من خلف بعده.

من غير شك أن الراوى حين مزج الوعى باللاوعى كان يعى ما يقول. حيث استغل قرابة بنى هلال من النسي وبعض الصحابة الآخرين، فأتخذ هذه القرابة مظية يركبها خياله للآفاق لينسج منها أساطير معتبرة، لأن زينب بنت خزيمة وميمونة بنت الحارث، وهما هلاليتان. كلبتهما زوج للرسول^(٣٧)، وأن لبابة الكبرى أم خالد بن الوليد، ولبابة الصغرى أم عبد الله ابن العباس، وكذلك صفية بنت حزن عمة أم المؤمنين ميمونة. وأم أبي سفيان بن حرب هلالية. هذه الرموز التى حولها الراوى إلى طقوس دينية معتبرة لتمجيد البطل، ولكن غالباً ما تكون منطلقاً واقفياً لتتحول من تاريخها ومغزاها إلى هياكل أسطورية يتكفل بتأليفها شقائياً رواة سائحون أو مستقرون، بحيث يفصلون أحداثها عن المجتمع ليلحقوا بها بعيداً عن فضائها الأصلية المثل غالباً للواقع الذى انطلقت منه، فهم يتحدثون عن صورة البطل بكل ما أوتوا من خوارق. وعن الناس معزولين عن طبائعهم الاجتماعية المحدودة. أمام حتميتها القاهرة.

وخطاب هذا المقطع على الرغم أنه هو مغسور بالمساحات الدينية والصوفية فى شكل فانتستيكى من العزة والفخر والأبعاد المثالية ذات القيسات النبوية، فإنه لا ينعدم من ملامح سياسية بدائية ترفض الخضوع السلطوى ولو لخير البشر. لأن ثقافة المجتمع العربى القبلى كانت تخلو من أية سلطة ثقافية. وأن الخضوع القبلى فى أوائل الإسلام وخاصة أيام عهد النبى. كان خضوعاً دينياً وروحياً، ولم يكن خنوعاً سلطوياً سياسياً. لأن المجتمع القبلى العربى كان ينظر إلى هذا الخضوع، خنوعاً نابعا من التسلط ينتج عن أمر من أعلى إلى ٢٢. فقد كانوا ينظرون إليه بمنظور استبدادى، فالسلطة السياسية التى كان معترفاً بها هى السلطة المعنوية النابعة جماعياً من القبيلة لأحد شيوخها، وهى ذات حيز فضائى ضيق لا تعدو حدود القبيلة.

فهلال على الرغم من تشرفه بمقابلة النبى وكونه فى الرواية حليفاً له وأن بركة النبوة منحت له. إلا أن الراوى يستشعرنا بالضيق الفضائى لدى البطل هلال، مما جعل النبى يقطعه أرضاً، ويطلب من بنته أن تدعو لهم بالتشيت أى بالتوسيع فى أحياز فضائية كلما غص بهم الفضاء الواحد، وهذا ما يلاحظ طوال ملحمة بنى هلال بدءاً من المنذر الذى يضيق من أبيه هلال إلى المنذر نفسه الذى يضيق ذرعاً بالأميرة هذبا وابنها جبير. فهذا الشعور بالضيق الفضائى المتسلسل كان يولد فى نفس البطل المطارد دائماً الشعور بالبحث عن جمال فضاء آخر خال من المنافسة السياسية وغير قابل لأى خضوع سلطوى أو سياسى من أى نوع كان.

أما رأى الانثروبولوجيين إزاء المجتمعات البدائية فهم فريقان: "فريق يرى أن خلوها من علاقة الأمر والطاعة دليل على خلوها من السلطة. وعلى أنها لم تبلغ من التنظيم درجته السياسية. أما الفريق الثانى فيبصر شبح المياسة حيثما التفت وينقب عنها فى كل اتجاه.. فيكسب كل ما شاهده مدلولاً سياسياً.. والمجتمعات البدائية عند الفريقين فى رأى كلاستر "ليست مجتمعات حقيقية، لأنها ليست مجتمعات سياسية"^(٣٨).

وفى أبعد الحالات أن الخطاب السياسى فى هذا المقطع ليس أكثر من خطاب سياسى رادع. ولا يشكل أى نموذج لخطاب سلطوى مفروض بهيمنة تتبعه طاعة.

أما المقطع (ج) والمتكون من أربعة تراكييب سانتجمية فهو خطاب سردى إخراجى للمقطعين السابقين، فالتركيب الأول خطاب استطراد (ثم فضائى (رحل إلى..)) لينتهى إلى خطاب استقرارى (عسكى)، والتركيب الثانى يمثل وحدة لسانية دالة، لكنها ليست مكتفية بذاتها (ولما سمعت به.. (تواردت إليه..)) وحتى التركيب الثالث مرتبط بالوحدة الدالة الأولى (فكثرت عنده.. وكذا الرابع (وكان له..)) بمعنى أن الوحدة الدالة الأولى التى يمكن القول من حيث بنيتها الكلية فى جميع تداعياتها السابقة والمتشكلة بأنيتها، بأنها مكتفية بذاتها تولد عنها ثلاث وحدات، وليست لها وظيفة إلا وظيفة واحدة (المنذر يخلف هلالاً)..

وهذا المقطع لا يخلو من طاعة رمزية خارجية ناتجة من رضى النبى عن هلال، وإلا لما تواردت إليه العربان من جميع الجهات، ولما كثر عنده الأصحاب والأنصار، وظلت هذه البركة

الصوفية تلاحقه في خلفه من بعده، حيث نتج عنها ظهور ولد ليس ككل الأولاد، إنه فاضل. فارس، بطل في شدة البأس... وأن دالة الصوتي دال رهيب، فهو مؤلف من اسم الفاعل للعمل (أنثر)، أي هو إنذار مستمر للأعداء المتريعين، وقوة معنوية للأتصار المتواردين.

وهكذا، كما انطلق هذا الخطاب من مجهول تاريخي وزمني سرمدى لينتهي بخطاب معلوم (في مستوى اللحمة على الأقل) أبدى. لكنه خطاب بداية. تكفل به الراوى (رقم واحد). وليس خطاب كل الرواة اللاحقين في قصة جابر وجبير. فضلا عن كل القصص التي تكون ملحمة أو سيرة بني هلال.

الهوامش :

(١) راجع سيميائية النص الأدبي، وخاصة المقدمة (ص: ٣ - ٢١).

(٢) مدخل إلى اللسانيات ص: ٨٣.

(٣) عصر البنيوية ص: ٣٥.

(٤) السابق ص: ٧٩.

(٥) سيميائية النص الأدبي ص: ١٤ وما بعدها.

(٦) جمهرة أنساب العرب ص: ٣٠٥.

(٧) السابق ص: ٢٧٤.

(٨) السابق ص: ٣٠٢.

(٩) السابق ص: ٣٠٣.

(١٠) الموضح ص: ١٠٦.

(١١) جمهرة أنساب العرب ص: ٢٧٥.

(١٢) الفولكلور قضاياء وتاريخه ص: ٨٥.

(١٣) السابق ص: ٨٥.

(١٤) السابق ص: ٨٦.

(١٥) طبقات فحول الشعراء (السفر الأول ص: ٣٩).

(١٦) الاشتقاق ص: ٣٣٨.

(١٧) السابق ص: ٦٠.

(١٨) مورفولوجية الخرافى ص: ١٠ (من المقدمة).

(١٩) السابق ص: ٩ (من المقدمة).

(٢٠) عصر البنيوية ص: ٣١.

(٢١) السابق ص: ٨٦.

(٢٢) مورفولوجية الخرافى ص: ٩ (من المقدمة).

(٢٣) السابق ص: ٩ (من المقدمة).

(٢٤) البنيوية ص: ٨١.

(٢٥) مروج الذهب ص: ٣٧٠ (الجزء الثاني).

(٢٦) جمهرة أنساب العرب ص: ٢٧٤.

(٢٧) عيون المقالات ص: ٥٣ (عدد: ٦ - ٧ / ١٩٨٧).

المراجع :

(١) مورفولوجية الخرافة: فلاديمير بروب، ترجمة: د. إبراهيم الخطيب ط: ١٩٨٦ مطبعة النجاح الجديدة (الدار البيضاء).

(٢) الموضح المرزباني، تحقيق: على محمد البجاوى، ط: ١٩٦٥، دار نهضة مصر.

(٣) مروج الذهب: المسعودى، ط: ١٩٦٥ / ١، دار الأندلس (بيروت).

(٤) طبقات الشعراء: محمد بن سلام، تحقيق: محمود محمد شاكر، مطبعة المدنى (القاهرة).

(٥) الفولكلور: قضاياء وتاريخه: يورى سوكولوف، ترجمة: حلمى شعراوى وعبد الحميد يونس، ط: ١٩٧١ الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر (القاهرة).

- (٦) سيميائية النص الأدبي. أنور المرتجي. ط: ١٩٨٧ أفريقيا الشرق (المغرب).
- (٧) مدخل إلى اللسانيات: رونالد ايلواز، ترجمة: د. بدر الدين القاسم ط: ١٩٨٠ (مطبعة جامعة دمشق).
- (٨) عصر النبوية: اديث كيرزويل. ترجمة: جابر عصفور. ط: ١٩٨٦/٢ عيون (الدار البيضاء).
- (٩) الاشتقاق: ابن دريد. تحقيق: عيد السلام هارون. ط: ٨ الخانجي القاهرة.
- (١٠) جمهرة أنساب العرب: ابن حزم الأندلسي تحقيق: عيد السلام محمد هارون. ط: ١٩٦٢ دار المعارف بمصر.
- (١١) المقالات: عدد: ٦ - ٧ / ١٩٨٧ (مجلة مغربية تصدر عن "عيون").
- (١٢) سيرة بني هلال. ط: ١٩٨٨. تقديم وتحليل: الدكتورة روزلين ليلي قریش مطبعة (موقف للنشر) الجزائر
- (أعني هنا طبعة الجزء الأول) أما الجزء الثاني فهي كذلك: ١٩٨٨ بينما طبعه (التفريفة) فيحمل توقيع سنة ١٩٨٩.

الشعرية المسرحية المعاصرة: حول سياسات ما بعد الحداثة في العرض المسرحي

علاء عبد الهادي

١- التجريب المسرحي:

١-١: حول التجريب:

لم يكن التجريب اتجاهاً تزيينياً أو ميلاً شكلياً أو ثانوياً بل ارتبط - دائماً - بمفهوم طليعة ما .. وحركتها، لذا تبنته جماعات فنية صغيرة، واحتضنته مبدعون هامشية. نما فيها مبتعدا عن سلطة الفن الرسمي المكرس، ومؤسساتها القائمة .. وقد ظل مصطلح الطليعة "Avant-garde" الفرنسي - بل الباريسي - نشأة يُستخدم تقديماً عند الإشارة إلى أية حركة فنية جديدة. وحين تتراكم الخبرة في مسير حركة فنية ما، يبدأ - تدريجياً - إرساء القواعد وتثبيت مستهدفات واضحة تقوم - تلقائياً - بتحديد الحركة .. ووضع أطر جمالية لها، ويعني ذلك أن بداية تحول هذه الحركة إلى رصيد من أرصدة الأدب المكرس، وبده خروجها من الهامش فضلاً عن تقبل ذوق المجتمع الجمالي في عمومها لها. بات وشيكا .. وأن استيعابها قد بدأ من قبل المؤسسات الأكاديمية والأدبية - حينئذ - يبدأ التراكم .. يحوط المدرسة الجديدة ويحميها ولكنه في الوقت ذاته يمنعها من النقد والنقض، يقنعها بالرضا .. يعلمها الإخلاص ويسلبها رغبتها في المغامرة .. ربما كانت الحركة الوحيدة الصحيحة في هذه اللعبة .. هي عدم التوقف، ورفض النظرية .. الأمر الذي استوعبته حركة المسرح المعاصر. وطليعته الجديدة. في تمسكها بالاستمرار بصفتها موقفاً من السكون وحركة دائمة ضد تفظيرات الحداثة وطليعتها^(١).

لا يقدم التجريب إجابات بقدر ما يطرح أسئلة. من هنا جاءت الأهمية البالغة لوعى من يتصدى للتجريب بواقعه، فمن العبث الخروج إلى أية خبرة مسرحية جديدة، دون امتلاك خبرة مسرحية سابقة أولاً. ثم إدراكها معرفياً وجمالياً ثانياً، لذا جاءت رؤيتنا للتجريب باعتباره محاولة انقطاع عن مساحة وعى جمالي سائد والدخول إلى ممكن جمالي جديد، يقع في مدى يحتفي بما هو خارج الخبرة الجمالية أو العرفية السابقة. تعين حركة التجريب في كسر قيد القانون الجمالي لصالح جماليات ثانوية تتطور تدريجياً - في حال نجاحها - ليتم ترسيخها من جديد - كما حدث مع مسرح العبث الفرنسي مثلاً الذي أضحى الآن جزءاً من البرنامج العام للمسرح الفرنسي - لتقوم الثورة عليها من طليعة جديدة تبحث عن ممكنها النقدي الخاص، وهكذا دواليك، هنا تختبئ لحظة التجريب العدمية. لحظة موته وميلاده في الآن ذاته^(٢)، الأمر الذي يوضح أهمية الزمن الحاسمة في توصيف مصطلح التجريب وتحديد نسبته. ويؤكد الكفاءة النظرية التي يمكن أن نحصل عليها.. عند التعامل النقدي مع مفهوم التجريب عبر ربطه بتاريخيته .. "بزمكانه الخاص" .. لذا كان من الصعب أن بغض الطرف عن مساحة التشابه الواسعة بين عروض الفرق التجريبية الغربية الحديثة وخطابها النقدي في ضوء تشابه هذه المجتمعات، والتقارب الشديد بين المصادر العرفية والجمالية والثقافية التي أثرت في تشكيل أفقها الجمالي العام.

تختلف جماليات الشعرية المسرحية المعاصرة باختلاف البلدان التي نشأت فيها، مع ما يشي به هذا الشرط التاريخي من ضرورة تفرض على الحركات الفنية الجديدة .. استيعاب جزء من الوعي الاجتماعي القارح - في بلدانها - بمستوياته المتشابكة وذلك قبل تحطيمه أو الثورة عليه. لهذا السبب تكمن أهمية التجريب في لحظته الآتية، وفي مكانه المحلي، ويعمل أثره حين يتوجه نحو جمهوره الخاص .. هكذا يقوم التجريب بخلق احتجاجه الجمالي الخاص وأفكاره الفلسفية التي ينطلق منها كل عرض والتي ترتبط - حتماً بزمئه - وتشترك مع البيئة الثقافية والأدبية والفنية التي تعبر عن واقعه، وتاريخه الأدبي، وأنماط إنتاج مجتمعه الاقتصادية ..!

يرتبط التجريب في المسرح بمفهوم كلي يشمل العمل المسرحي في بعده: الموضوع. وشكل تحقيقه المسرحي. التجريب رؤية، وتغيير في العمق، لذا لا يمكن اختصاره -من زاوية المفهوم- إلى تقنيات، إنه يتكئ على وعى جمالي مفارق يرتبط بدوره بعوى جمالي سائد وفي مجتمع بعينه، وبيئة ثقافية وفنية لها أسئلتها الخاصة التي لا يمكن أن تكون ذات الأسئلة لبيئات ثقافية وفنية أخرى.. هكذا يبتدئ التجريب من طرح الآخر لا من التماهي معه، مبتدء بخلق ما يعينه على طرحه الجمالي الخاص والمشح بتربيته وأصالته وفنون فرجه ومشكلاته الخاصة ..

تكمن أهمية التجريب في خصوصية طرحه. ونضاله من أجل اكتساب حقه في الاحتجاج على الوعى الجمالي السائد وما يتضمنه هذا من جدل يقوم على نقض الوعى الاجتماعي بعد استيعابه في مستوياته التشابكة .. سياسية، اجتماعية، اقتصادية، دينية، ثقافية وفنية. مثلما تكمن أهميته في لحظته الآتية، وما يطرحه منها أو يطرحه عليها! "هنا والآن" بالتحديد. هكذا تعرف الحركات الفنية الحديثة من أين تبدأ -غالبا- لكنها يقينا لا تدرى إلى أين تنتهى وما قد يؤول إليه سياقها الكلي. وبالرغم من مخالفة حركات التجريب للسائد من اتجاهات جمالية وأفكار فإن ذلك هو الذى يضفى عليها بالذات بعدها الاجتماعي .. يجاهد التجريب المسرحي من أجل الخروج من إسار الإيديولوجيا وفي هذه المحاولة العنيفة بالذات .. قد تقع حركة طبيعته بخاصة فى العمل المسرحي لطبيعة التلقى فيه - فى إسار الإيديولوجيا التي تقاومها، بل تقوم من حيث لا تريد بتصحيح وعى هذه الإيديولوجيا بذاتها، وربما تطويرها، وذلك إن كتب لها النجاح من المنظور التاريخي، وإلا انتهت وغلبها النسيان. أو طوتها صفحات قليلة فى كتاب منصف فى تاريخ المسرح ..^(١)

تتكشف أهمية الجانب القومى فى التجريب، الجانب الذى يشف عن أزماته الخاصة والمرتبطة بزمان "طليعة ما" وبيئتها الثقافية .. حين يكون خلقها النقدى مفارقا وطبيعيا ينمو من تربته الأصلية، وليس مسخا، أو محض إضافة أو تزيين .. تشكل من تقنية من هنا، وحيلة من هناك .. هكذا يرفض التجريب النقل، ويأبى إلا أن يمارس المخالفة والإبداع. الطليعة الجديدة حركة لها منطقها المتشاك بل المتعارض فى داخله. حركة تتخلق حولها الأفكار وتتقاطع فيها الاتجاهات، الأمر الذى يجعلها مرتبطة بشدة بنزعة اجتماعية الطابع ولا أغالى إن قلت إن التجريب فى أساس حراكه الجمالي قومى .. !!

يقوم التقسيم التالى على أسس منطقية .. بحيث يحكم كل اتجاه فيه محور محدد. وفكرة فنية مهيمنة، كما يستند -أيضا- إلى واقع مسرحى معاصر^(٢) وقد فضلنا القيام بالرصد والتنظير، دون ذكر عروض بعينها، أو الدخول فى تحليلات لعروض .. لضيق المساحة من جهة، ولطبيعة البحث الذى يقوم على أساس تنظيرى من جهة أخرى، فضلا عن أننا نعتقد فى سهولة تسكين عروض مختلفة من واقع ثقافة كل منا المسرحية على هذه الاتجاهات .. أبرز العروض -المثثلة لهذه الاتجاهات- وأكثرها ذيوعا، نجدها فى بعض أعمال بيتر بروك، وأوجينو باربا، وريتشارد ششندر، وجوزيف شاكيين و رديت مونك، ومسرحيين آخرين، أحدث عهدا، وأقل شهرة وإنتاجا، مثل أنابل أردن وسيمون ماكبرنى فى "Thitre de Complicité" وغيرها من فرق محترفة وغير محترفة. ويجمع هذه الاتجاهات - بشكل عام- استخدامها الكثيف للمفارقة "Irony" والمحاكاة الساخرة "Parody"، ونزعة التنافر "Grotesque" والمعارضة "Pastiche"، وتوظيفها لاستخدام الزمن بشكل رأسى، غير خطى .. يجافى التراكم السياقي، مع جمع العرض الواحد لأكثر من اتجاه. ونشير هنا إلى ترحيب الاتجاهات المسرحية المعاصرة -على مستوى الموضوع- بالتعامل مع تهارات حديثة فى الكتابة .. مثل الجروتسكية الحديثة "New-Grotesque"^(٣) والكتابات والتجارب النسوية المعاصرة "Gender"^(٤). والدراما ما-بعد الكولونيالية "Post-Colonial"^(٥) وغيرها، وهو مبحث يخرج عن اهتمام هذه الورقة .. حيث ينبض اهتمامنا على أساس- على شعرة العرض المعاصر وأهم اتجاهاته.

١-٢: حول اتجاهات حركة الطليعة المسرحية المعاصرة:

الاتجاه الأول: يهيمن على هذا الاتجاه منذ البداية - نفي الحدود الفاصلة بين الأنواع، متراجعا عن قوانين النقاء والوحدة. ومعتمدا -فى الآن ذاته- على المفهوم ما بعد الحدائى للعرض، باعتباره كتلة فنية واحدة. تتجاوز فيها أساليب فنية متعددة ومختلفة. تدفع إلى علامة نصية كبرى تحتفى بالالتباس، دون الاهتمام بمبدأ نقاء النوع.

ويجمع هذا الاتجاه أساليب مختلفة لأنواع فنية أخرى وتأثيراتها، مثل المزج بين خشبة المسرح وتقنيات التكنولوجيا الحديثة والتصوير "سينما. فيديو، الحاسب الآلي. إلخ" فى إطار لوحات تتبادلها الشاشة والخشبة المسرحية، لتحدث مزاجية بين تأثيرات باردة لها غوايتها. وبداهة واقع مسرحي ينهض منه سياق الفعل الدرامى "الآن وهنا". ويحتاج هذا التوجه إلى حساسية خاصة من المخرج كى يحقق ملائمة أسلوبية بين النص وأساليب عرضه. حيث يتم استخدام التداخل الأسلوبى ليمنح تعدداً دلالياً. ملقياً ظلاً من الالتباس على يقينية المعنى قد يصل إلى النقيض. بسبب العرض الذى تتجاذبه أساليب أداء ذات انتماءات مختلفة، مع تجاوز أكثر من نوع فني " فقد يجمع العرض الواحد الرقص، الفن التشكيلي الحي، السرد الحر، التمثيل الصامت، الإلقاء الشعري، السينما، الأكروبات واستخدام الأقنعة والعرائس والدمى، وغيرها".

سمحت طريقة مزج أكثر من نوع بعمل واحد .. بتغلغل أكثر من اتجاه داخل بنية الدلالة والتأثير على سياق المعنى فى الرسالة المسرحية. فى ذات الوقت التى خالفت فيه ذوق المتلقي. الذى يبحث عن مُجَبَزٍ نصي متجانس .. واضح ومحدد. اعتاد ذوقه الجمالي علىه.

نجح هذا الاتجاه فى خلق مكان للمتلقى داخل بنية النص .. بسبب ما أطلقته بنية العمل من سياقات عديدة متجاورة يمكن للمتلقى استيعابها بسبب هذا التداخل بين أكثر من نوع فى العرض، الأمر الذى خلق إرغامات تداول جديدة على القاري، دافعا إياه إلى القيام بدور جوهري فى إنتاج الدلالة .. وتتميز هذه العروض بمحاولاتها إعادة اقتراح العناصر المسرحية وتعريفها من جديد.

يقوم هذا الاتجاه على إلغاء الحدود. والانتقال بين عناصر مختلفة .. دون محاولة مزجها. أو إحداث تجانس "هارموني" مقصود بينها .. معارضا فكرة الكمال الذاتى أو نقاء النوع وصفاء العمل .. ومعتبرا أن المسرح جزء من مجال فني، والفن جزء من حقل ثقافي أوسع .. فلا مناص من مخالطة التقسيمات التقليدية، وإعلان العداء على مايفصل الفنان عن عمله .. وعلى كل ما يفصل بين العمل الفنى والمتلقي، ويعادى هذا الاتجاه المفاهيم النظرية الثابتة مثل: البلورة، النقاء، التعريف، الحدود بين منتج العمل ومتلقيه .. إلخ. فقلانوه الوحيد هو التشكيك فى كل القوانين والأعراف والقواعد والأسس القائمة .. إنه باختصار اتجاه ضد كل الشرعيات الدعاة .. بما فيها شرعيته أيضا .. !

ولايعنى الخلط بين الأنواع أن هذا التوجه يهدف بناء فكرة موحدة أو أثر كلي، وإن كان من الصعوبة بمكان منع ذلك من الحدوث جزئيا .. إلا أن تعدد التنسيق والتجانس "الهارموني" بين عناصر العرض المختلفة يتم مجافاته .. فالهم تضخيم الإحساس بالتناقض ودفع عملية الصراع إلى أقصى حد ممكن .. عبر الاحتفاء بالتناقض الداخلى الخاص وإظهاره مما يخلف تسيجا سرديا مزمقا وسردا مختلطا .. لمعتقدات حققت قبولا جماعيا حولتها اللغة إلى حقائق راسخة..

الاتجاه الثانى: اتجاه تهيم عليه بقوة تقاليد أداء مسرحية محلية. تبعد هذه العروض عن المفهوم السائد الذى يرى المسرح اختراقا إفريقيا. تطرح هذه العروض بقوة سؤالا مهما حول نسبية التجريب، وإمكانية انطلاق من شكول الفرجة الشعبية وتجليات أدائها. وقد يقوم على الإعداد الدرامى لنصوص محلية لم تخلق فى الأصل كى يتم تجسيدها على خشبة المسرحية .. نصوص دينية وشعرية وروائية وغيرها، مع الاهتمام الخاص بأنماط الأداء الطقسى ..

حاول هذا الاتجاه أيضاً- أن يعيد اقتراح عناصر المسرح . وأن يقوم بتعريفها مستنداً إلى صيغ محلية تماماً، وغالباً ماتستخدم هذه العروض عناصر محلية لها سطوتها الدلالية على الوعي الجمعي. وتُحْمَلُ بنزعة طقوسية في الأداء. وقد تتناول قصة تراثية أو أسطورية تهيمن عليها التقاليد الفنية المحلية. ويعرفها -غالباً- المتلقي العام.

وبالرغم من أن هناك من يعتبر تقديم الأعمال المحلية في صورها الجنبينية الأولى تجريباً في حد ذاته. فإننا لا نعتبره كذلك إلا إذا خرج من الشكل الفني. والعيار الجمالي للمتلقى العام وخبرته السابقة. ويحدث ذلك حين يمنح الإعداد والتجريب لهذه الصيغ المحلية خبرة فنية لها بعدها الجمالي الجديد من حيث شكل التقديم. وصياغة المضمون. مما يجعلها مختلفة عن الراسخ في ذوق المتلقي العام.

تستثير هذه العروض خبرة مترسبة لدى المتلقي. على مستويات متعددة ومتشابهة "فنية. اجتماعية، وسياسية". أي أن الإقناع الفني يعمل بشكل يفترض المخرج وجوده سلفاً فلهذه الأعمال رصيد جمالي ومعرفي في ذاكرة الجمهور، ووعي الجمعي. لذا كان للتجريب هنا أهمية خاصة في تغيير شكل هذه الصيغ ومنحها هوية فنية لها أبعادها الجديدة.

يعالج هذا الشكل الإنتاجي تلك القيم المتماكة التي اختزنتها هذه الأشكال والصيغ الشعبية والمحلية .. في اللغة والشكل .. وما يفرضه هذا من تأمل الموروث الكامن في البيئة الثقافية خصوصاً تلك القيم التي حملت مفاهيم أكسولوجية. أو سئناً ايديولوجية تخللت الوعي الجمعي واستقرت فيه بشكل غير إرادي .. وعملت عناصر منها في فترات تاريخية بعينها كمنابع جمالي لأية مستحدثات في المعايير الجمالية. ويملك هذا الاتجاه فرصة كبيرة في اكتشاف عناصر جديدة من الموروث وانتاجها في سياقات جديدة .. وشكل غير مستهلكة ومبتكرة .. يمكن أن تثرى المسرح. وتقترح عليه صيغاً جديدة في الأداء والمضمون .. وتحفظ مثل هذه الأعمال بمحمول تجريبي. وصدمة جمالية .. وذلك عند عرضها على شعوب أخرى لم تعتد على هذه الصيغ الفنية بعد .. الأمر الذي يطرح ثانية السؤال حول نسبية التجريب. ودور المتلقي الهائل في صفع الإجابة .. !

الاتجاه الثالث: عروض يهيمن عليها الارتجال بنوعيه الحركي والنصي. معادية للكتابة الخطية "Linear" ومركزة على جماليات الغياب، وعمل المصادفة، ويعد الحفاظ على إيقاع هذه العروض مهمة شاقة لغياب نسق له تراتب واضح ومتفق عليه سلفاً بين الممثلين. ونقص بالإيقاع هنا "التجربة التي نخلقها حين يتسق تتابع من الانطباعات السمعية أو البصرية في مجموعات متواترة ذات نبرة خاصة تقنعنا بأن ننساق معه، حتى نكيف أنفسنا وجداننا وعقلياً. ليتم استمتاعنا الجمالي بالتجربة."^٩

يُعد هذا الاتجاه مرحلة تحضيرية في بعض العروض. وأساسية في عروض أخرى. لا تعتمد هذه العروض على معنى سابق للتجهيز أو مباشر. ويمنح اختلاف النص بين عرض وآخر ساحة فارغة تسمح بتنويعات جديدة في كل عرض .. على مستوى النص ومستوى الأداء .. في هذه السيرة تتخلل حالة من الدعم لضبط إيقاع العرض في أثناء التواصل. الأمر الذي ينضج اختلاف جمهور المتلقين وحساسيتهم الفنية في الاعتبار. وهو ما يمكن أن نطلق عليه مرحلة التقييم والتحكم (Evaluation and Control) وتستمر هذه العملية حتى الوصول إلى شبه سيادة لنص عرض نهائي .. ربما لا يتم الوصول إليه. وتفيد هذه العلاقة في مستويين: الأول هو الخبرة التدريبية المكتسبة لصالح العرض نفسه، والثاني هو الخبرة المكتسبة من التجربة وأثرها في العروض التالية، فيما يتعلق بإعداد النص، والتمثيل، والإخراج ..

تقوم المصادفة بعمل مهم في هذه العروض .. فالتتابع المعتاد في المسرح التقليدي يصبح - هنا- جزءاً من حركته .. تبدعه المصادفة .. فهو محض اقتراح لسباق يقبله العمل. وتظل للمشاهد الحرية الكاملة في ابتداء سياقات نصية خيالية أخرى كان يمكن لها أن تعيش وذلك عبر ترتيب

خيااله وتوقعه لارتجال بديل كيغما شاء. دون أن يلتزم اقتراح المؤدى فالعمل ينقصه منذ المفتتح والترتيب الرقمي المعتاد للمخايد. فكل مشهد يظل مستقلا بذاته وإن لم يجاف اتصاله مع غيره. وتتضافر عمليتا الوصل والقطع معا من أجل خلق حالة خاصة من متعة يشوبها القلق ويستثيرها اللاشعور، مانحة للتلقى صدمتها الجمالية الخاصة.

إن للمصادفة في هذه العروض مكاناً بارزاً، ودلالة خاصة. إنها الاكتشاف العرضي لتأثير ما .. وليس السعي الفكري المخطط له .. فاستيعاب العرض للعفوى يساعده على الوصول إلى الانتماء من النظام الثقافي السائد. ذاك الذى يؤطر الوجود وشكول استقباله. ولكنه .. يمنع المصادفة في الوقت ذاته - أهمية ميتافيزيقية .. !

تؤدى التلقائية إلى حالة تحرر من الراهن مكاناً وزماناً .. إلى خلاص من الحقيقة والحكمة .. والقيود .. منتجة نوعاً من الوحدة بين المؤدين من جهة .. ثم بينهم وبين الجمهور من جهة أخرى .. فى حالة متبادلة من الكشف والاكتشاف! وتدفع هذه الحالة المؤدى والمتلقى إلى استيفاء ما يتطلبه كل موقف من استجابات حرة. تنمو تدريجياً عبر تفاعل المجموع. فيشارك الجمهور الممثل التجربة. ويتقاسم الممثل أسبابه الفنية مع الجميع عبر اتصال حاد وتلقائى وحر ببيئة العرض .. فاتحا ذاته للبصيرة لما وراء ما يعرفه بالفعل. وتتجلى أحوال التعبير الجسدى والقوى فى علاقات حميمة وطازجة من التجربة المشتركة. ويظل الترتاب النصي فى هذا العمل اقتراحاً من المؤلف يقبل النص عشرات الاقتراحات المغايرة له، يبتدعها المتلقى بنفسه ..

يساعد الارتجال الممثل على هدم سدوده، والوعى بآليات التواصل مع الذات ومع الآخر. فالعمل قائم على الانكاس، على محاولة ولوج فراغ ما بشكل جمعى "أنا-وإميلي. والجمهور" .. حيث تحدث الاستجابة والتفاعل عبر الحدس .. إن لغة هذه العروض ليست هى لغة الخلق والابتكار. ولكنها رد الفعل الشروط. الذى يركز أهمية أن يعرف الممثل السمع لدوره ولصدى الكلمات فى نفسه .. وفى الآخرين. بشكل تجريبي مباشر.

ولا ننسى هنا أن المسرح قد اتخذ سماته الحالية، ونظمه القارة. وشكوله التقليدية بعد سنوات طويلة من الارتجال الذى كان سبباً رئيساً - بعد ذلك - فى إرساء قوانين المسرح. وقواعده الكلاسيكية التى خرجت من لدن التجربة ذاتها حين اخترقت بيئتها. وتفاعلت معها.

إن رجوع الارتجال مرة أخرى بصفته اتجاهاً من اتجاهات التجريب. يعنى حاجة المسرح المعاصر إلى اكتشافات جمالية حديثة. وتوقه لانطلاق جديد. ولذات تتحرر عبر الارتجال فوق خشية المسرح .. من القوانين والأعراف.. متخلصة من شرطى الرقابة "المجتمع" .. وما يمارسه من تقييد على الذات .. وما يضعه من وطأة المراقبة على كاهل الإنسان الحديث فى عزلة .. وفى اتصاله مع الآخر .. ا

الاتجاه الرابع: عروض قامت على الإعداد الكامل لنصوص كلاسيكية. وتفكيكها. وإعادة بعثها من جديد. مفسحة المجال لعقلها الحديث فى أن يعيد التفكير فى عقول من كتبوها. وتاركة لمن كتبوها فرصة إعادة التفكير من جديد فى عقول من قاموا بإعدادها، ناثرة الإسقاطات الضمنية لتلك النصوص على المعاصر والآنى .. متحررة من سيادة النص الأصلي وهيمته الجمالية .. عبر التبشير على العرض.. فالعرض فى حد ذاته أصبح أساس العمل بخاصة فى توجيه المعارض لبدأ التقدم الفنى .. وعدائه لفكرة أن يكون مثيلاً لواقع .. أو تجسيداً لنص ..

قد يعتمد العرض فى تفكيك النص على أساليب "الكوريوجرافى" Chorographie فى الأداء، مشكلاً لوحات منحوتة بعناية من جسد الممثلين متضافرة مع ماتم اقتباسه من النص لتتسطح النص الأصلي فى أكثر من نظام لغوي، ومجاورة أحداثه. ويتطلب هذا الاتجاه وعياً فنياً متقدماً يربط الاتجاه ما بعد الحدائى للشعرية المسرحية مع الإعداد الدرامى لنصوص كلاسيكية باللغة الرفافة والتعقيد. إن عدم المحافظة على سلامة المقروء فى هذه النصوص الكلاسيكية، وذلك

عبرَ البحث فيما لم يتمّ التفكير فيه، يمنح مسافة تُبعد هذا الاتجاه عن القراءة التوظيفية أو الاستخدامية للتراث، تلك التي لا ترى في النص التراثي إلا معناه المهيمن .. إنها قراءة جديدة وضالة تجافي على المستوى العملي ماضوية التراث وجاهزيته عبر محك بحثي يستكنه البداي، وشكول الصراع الكامنة فيه . ويقوم بنزعها من شعريتها اللغوية ليعيد بعثها بشعرية مسرحية جديدة .. من خلال مشتركات تعتمد على جدل عملي بين نص الدراما ونص العرض في علاقة تبادلية تخلق -"بسبب ما أحدثه هذا الأسلوب في الإعداد من تغيير على النص الأصلي"- حالة متشابكة من التأويلات، يقع على تردها الدلالي وعي المتفرج بين معرفته السابقة عن النص، ما قدمه نص العرض عند تحويله من شكل كتابي إلى شكل آخر .. أعد خصيصاً ليقدم رؤية جديدة، وعلاقات تأويلية صُنعت بعيداً عن مبدع النص الأصلي.

يدفع الإخراج معاني جديدة .. بسبب الجديلة التي صفرها بين العرض والنص المعد، بعد دخول عناصر فنية جديدة عليه. لا تعتمد على الحوار المكتوب فقط .. من خلال رحلة اكتشاف صادقة تتوتر بين النص الأصلي وتحققه عبر جماعة من الممثلين .. من جهة، وبين تفعيل سكونية النص عبر تأويله وإعادة اكتشافه ثم بثه في إيقاع جديد عبر لغة تواصل جديدة، تتعامل مع المتلقي بشكل فني جديد من جهة أخرى.

الاتجاه الخامس: اتجاه يتكيء بشكل كامل على لغة الجسد في تتابعها نحو مسير نصي له نزعة كحاشية، وسياق لا يعتمد الكلمات، مهاجماً نظام الدلالة القائم في المسرح التقليدي. ومتشككاً في المعاني المباشرة للغة. يعتبر - هذا الاتجاه- الجسد مشتركاً بين صنوف البشر، وهو أداته للرحيل إلى ما بعد اللغة، عبر تحويل الكلمات إلى أصوات، والمواقف والمشارع إلى تعبير حركي، مع البحث عن طرق مباشرة لربط المتلقي بالعرض.

يحاول هذا الاتجاه تحرير المسرح من قيود النص المكتوب بسميته الكلاسيكيتين، الوفرة والكمال، وذلك باللعب على مفهوم التخلُّق-كونه بديلاً للتخلُّق- الذي يشمو من غياب سيطرة النص الثابت، والمتجه إلى جدلية واحدة لا تفرق بين العرض والنص. عبر التفاعل بين فريق العمل بكامله من أجل الوصول إلى كتلة نصية لها أثر جمالي صادم، عن طريق الإعداد والتخلُّق حول الاقتصاد الحركي ذي الدلالة المتحررة من مؤسسة اللغة .. ومحمولها القهري السياسي والاجتماعي.

كان للتعبير الجسدي على خشبة المسرح موقفٌ خاص تجاه المعرفة وشروطها، وبيئات إنتاجها، ومحتملها المنطقي .. حيث استغل التجريب في حركته الدؤوب الخزون الرمزي للجسد على مستوى التدليل والأسلوب .. مسائل أعمدة المسرح التاريخية التي قام عليها بناء المعنى وصياغته، وطرائق تحقيقه في المسرح الحديث. وإن انحازت معظم هذه الاتجاهات إلى مفهوم العرض "Performance" وذلك في جل شكولها التجريبية المعاصرة .. فالمرح القائم على الوعي بإمكانات الجسد .. يستطيع الممثلون فيه التعبير عن شحنة انفعالية قوية من خلال نشاط جسدي مكثف، وهذا يعني .. أن يعيش الممثل كل شيء بجسده. ("") وقد يتجاوز أكثر من مسير نصي عبر الحركة في الزمن الواحد، وكان عروض هذا الاتجاه تستعير مفهوم "الكوتنربوينت" من الموسيقى، لتحييه عبر الأداء المسرحي فتبرز لغة الجسد كحركة فرد ومجموعهما، السكون فيها حركة، مثلما يكون الصمت في المفوظ لغة وحديث. ويقوم هذا العرض على تقطع المعنى، وخلق الفجوات بين المشار إليه والإشارة. لذا كان اهتمامه الخاص بالرقص الحديث. وعناصر حركة الجسد وشكول تعبيرها العديدة ..

تغيب عن بعض عروض هذا الاتجاه أي ادعاء لمعرفة تدعى صدق إدراكها لأي وعي اجتماعي له مغزى. فهسب الأحوال من النصية المتعالية إلى علامات جسدية، بعد أن ينطلق العرض في سياق نصي غير قابل للتحديد .. بسبب التعدد التأويلي الذي قد تحمله الحركة، لغات الجسد .. الأكرويات .. إلى غير ذلك، لذا لا تحيّد هذه العروض أي حسم تأويلي لنص

العرض .. ليخضع ذلك كله لما يمكن أن نسميه أهلية التلقي التأويلية، وهو يحاول إنتاج الدلالة عبر الوصل بين الجانب التمثيلي المقصود "Representational" والجانب غير التمثيلي. وغير المقصود "Non-representational" للممثل .. لاختبار كفاءة تلقيه للرسالة المسرحية على مستوى الدلالة.

للإيقاع الكلي للعمل أهمية كبيرة بخاصة الجسد والصوت الإنسانيين بصرف النظر عن الكلام. بصفة الجسد مشتركا عاما يربط الجنس البشري كله. ويُعامل الجسد باعتباره العامل الأهم في خلق التواصل المسرحي من خلال حالة صحيحة من الإيقاع الفني، هذا الإيقاع الذي يستكنه النيفس الإنساني في أعرق صوره .. يذكرنا هذا بأنطونين آرثو الذي كانت توجهاته النظرية دليل عمل كثير من الفرق الطليعية في حركة المسرح المعاصر. فلقد كان آرثو من أوائل من دعوا إلى نبذ اللغة المنطوقة، واليحث عن لغة جديدة لها قدرات تعبيرية تكافي اللغة المنطوقة. ("") إن التواصل المسرحي هنا يشتغل باعتباره حدثا يخلق طقوسه الخاصة وإيقاعه التميز. هكذا يتم تحويل طبيعة الاتصال في النص الدرامي اللغوي إلى علاقات جديدة عبر الحركة والإيماء والأصوات الطبيعية. لتخليق شعرية مسرحية ناتجة عن أداء لا يقوم على اللغة المكتوبة ..

وتلجأ بعض تجليات هذا الاتجاه إلى فصل المسرح عن الأداء مع عدم وجود أصل. وكأنه أداء يقاوم النتيجة. وقد يتخذ هذا الاتجاه تفتيت أية سيطرة لمبدأ تنظيمي محسوب .. أو شيء ثابت يسمح للعالم من حوله بالشكل والامتداد. منعا لأية دينامية داخلية تنفض عن الموضوع .. مهماش اللغة المعتادة. ومركزا على الصوت والجسد باعتبار الجسد -عضوا- المشترك الوحيد بين الجنس البشري طالما ظلت أقوى الانفلاتات والتجارب الإنسانية قابلة لنقلها عبر الصوت والجسد الإنسانيين -في مستوى بين الشعور واللاشعور- وقابلة أن يستقبلها التلقي بصرف النظر عن طبيعة بنيته الثقافية وقوميته أو جنسه..

الاتجاه السادس: اتجاه يضم ما يلفت حول أنثروبولوجيا المسرح من اتجاهات. بما فيها الاتجاهات التي تهتم - بشكل عام- بالمستوى ما قبل التعبيري في الأداء .. حيث تتحول الخشبة المسرحية إلى فضاء لا يعبر فيه الممثل عن شيء ما سوى حضوره ("").

توضح جانباً من هذا الاتجاه كتابات أوجينو باربا وتجاربه المسرحية، وفرانكو روفيني وغيرهما .. يعبرُ الجسد عن الممثل رغما عنه، وبمجرد استهلاك الممثل لزمّن ما، يتوظف حضوره الجسدي .. في علاقة بين الطاقة والعمل. ("") لذا يسعى الممثل -في هذا الاتجاه- إلى قلب العلاقة بين الفعل والتعبير بحيث توجه الرغبة في الفعل التعبير لا العكس، مفصحة عن سلوك الممثل الفسيولوجي والسوسيو- ثقافي في وضعية خاصة داخل إطار العرض المسرحي. فحركة الجسد هنا لا تهدف التواصل-كما في الحياة اليومية- بقدر ما تهدف التعريف. حيث يعتمد المؤدى على طاقته الخام في المستوى ما قبل التعبيري، وكان الممثل هنا يهدف تجسيد غيابه..! عبر توظيف حضوره الجسدي.

يعتمد هذا الإنتاج المسرحي التواصل الإنساني، مهماش اللغة المعتادة. ومهتماً بالجسد وبالصوت الإنسانيين. وهي إمكانية تخلق حالة من التواصل -بالغة الحدث المسرحي- بين مجموعات بشرية مختلفة بصرف النظر عن لغاتها. مما طبع معظم أعمال هذا الاتجاه بنزعة تتجه بشكل كبير نحو البدائية (primitivism) من هنا كان الاهتمام بالمسرح الشرقي وتقاليد، وكان التوجه إلى كشف ما يسمى المستوى ما قبل-التعبيري الكامن في الشفرة المسرحية للمسارح الشرقية وممثلي "مسارح الشرق الأقصى تحديداً"، وذلك لغنى التعبير، وكثافة تفسيره عند هؤلاء الممثلين الذين تحكمهم قوانين ثقافية لها سطوتها وتأثيرها. الأمر الذي أدى عند التطبيق العملي لهذه التوجهات، إلى اتجاه المزج بين الثقافات المختلفة. ويُضفي هذا الوضع صبغة كرنفالية على العرض .. ويجعله محفيا بازواجية المعنى، وبالتناقضات المتزامنة فيه. لا تحاول هذه العروض توحيد المعنى. بل تبرز الدور الذي تلعبه حقيقة وجود جسد إنساني فوق الخشبة المسرحية .. مترددا بين

اشتغاله داخل النص، وبين وجوده الخارجى وعياً وتأويلاً .. لذا تظهر فى هذه العروض الكثير من التداخلات النصية من ثقافات ومصادر مختلفة. ويزيد من إضفاء كرنفالية ما على العمل دخول المتلقى فى سياق العرض ونتيجته .. بعد أن فرضت بنية العمل عليه وشكلها دوراً إيجابياً فى إنتاج جانب من النص عبر التلقى ..

وللمصادفة دور كبير فى إبداع هذه العروض وفى تلقيها وتأويلها. وقد تغزو الكثير من هذه العروض سمات كرنفالية "وشعبية". تتلاقى فيها الأعداد .. تتقن من التناقض بين الدنيوى والمقدس .. بين عالم المنزل والدنيء، بين الكبير والصغير، بين الجسد الفانى والموضوع المجرد .. تنمو مشاعر جديدة عند المتلقى، بعد أن أوضح العرض قدرته على القيام بنوع من التدنيس على المضمون .. وشكلاً من الانتهاك.

الاتجاه السابع: وهو ليس اتجاهًا فى حقيقته. ولكنها مساحة فرضها الحصر. تسمى عروضاً لا تنتمى إلى التجريب بحسب مفهومنا السابق .. وإن كانت ذات نزعة تجريبية. وهى عروض لم تستطع استيفاء شرط التخلق التامنى بين النص والعرض كجديلة واحدة. بل كان جل اهتمامها منحصرًا فى تحويل النص الدرامى من وسيط الكتابى إلى حالة تحققه المسرحى. دون هيمنة التجريب بصفتها آلية تفكير إبداعية— منذ البداية— على العلاقة بين النص والعرض ..

وقد تستخدم هذه العروض بعض الجوانب التقنية لهذه الاتجاهات .. إلا أنها تستند إلى آلية تفكير—فى أساسها— تقليدية .. حيث تقوم النزعة التجريبية فى هذا التقسيم على الإضافة إلى وعى جمالى تقليدى وتزيينه، وتطويره، دون قيامها على الاهتمام بشعرية العرض ومفارقته للسائد ونقضه منذ البتداء، الأمر الذى يجعل تعاملها مع كل من اللغة فى علاقتها بالنص، والزمن وعلاقتها بالمكان، ثم أساس فهمها الكلى للفن .. يقع فى دائرة الحداثة. واتجاهها الذؤوب نحو التطوير فى إطار الشرعية مع ثبات الأصول. بخلاف فهم ما بعد الحداثة، واتجاهات الشعرية المعاصرة لهذه العلاقات.

١-٣ : حول الشعرية المسرحية المعاصرة وما بعد الحداثة:

ربما لا يُطَن من التناول السابق أننى أتكلّم عن جانب من شعرية ما بعد الحداثة وإن كنت قد فضلت أن أسميها الشعرية المسرحية المعاصرة .. فكلمة معاصرة فى حد ذاتها تعنى الحاضر الدائم والمتجدد .. ولهذا المعنى دلالة مهمة فى علاقة الشعرية المعاصرة بالزمن. فهى شعرية متغيرة، ذات أفق مفتوح لم يُغلق بعد، يتمفصل فيه التنظير عند حدّ العلاقة: "الحديث وما بعده" بصفتها بؤرة يتبلور حولها غموضٌ تعريفات ما بعد الحداثة وانفتحاتها المستمرة على اتجاهات فنية، وتجليات أسلوبية تنتهك كلّ القوانين القارة للحداثة .. تلك التى تعبّر عن سلطة نصية أو نظرية، حيث تعادى اتجاهات ما بعد الحداثة أية سلطة .. بما فيها سلطة تجلياتها الفنية أيضاً! ساعية إلى تفكيك القواعد القارة للفن المسرحى. وهدم ميتافيزيقا البنية ومجاوزة أفقها. ونقض ما يرتبط بهذا الأفق من قيم جمالية سائدة عن المسرح والدراما. مشككة فى شرعيتها. وقدرتها على البقاء ..

أقصد القول: إن التجليات الفنية والأدائية لهذه الاتجاهات لا تأتى فى صورة نقية ولا تخضع لقوانين ثابتة، بل تختلط، وتتداخل .. فمعظم العروض التى أسسنا عليها هذا التناول — شاهدها أو قرأنا عنها— جمعت بين أكثر من اتجاه من الاتجاهات التى ذكرت آنفاً فى العرض الواحد. وقد يصاحب ذلك استخدام عدة لغات مختلفة فى العرض. ويجمع هذه التوجهات رغبتها فى التفاعل المباشر مع المتلقى وكأنه تحول إلى محض شاهد على الواقعة المسرحية.

من الصعب التغاضى .. ونحن نعالج الشعرية المسرحية المعاصرة .. عن أن روح الموضوعات التى تنطلق منها هذه العروض تعبر عن واقع مدنى وصناعى مختلف عن واقعنا، وفى بلاد لها تاريخها الأدبى والمذهبى .. يتلاءم مع إيقاع معيشتها وطبيعتها ما تواجه الحضارة

الغريبة من مشكلات، بالإضافة إلى امتلاكها خطابها النقدي المتعدد، الجاد، والقادر على التنظير والتطبيق والفرز، فضلا عن وجود شريحة واسعة من متلقي هذه الأعمال يملكون ثقافة مسرحية راسخة ومتفاعلة قادرة على الفعل ورده.

١-٣ اللغة والنص:

اللغة المكتوبة أساس الدراما الحديثة ... وبالتالي العرض الحديث. من هنا كان السؤال الذي تشيده ما بعد الحداثة - يوما بعد آخر- في مساءاتها للغات العرض وتأثيراتها.

حين ينطق الممثل نصه فإنه يُحْمَلُ مشاعرٌ جديدة خارج وعي مؤلفها .. وقوة دلالية تعضدها .. لا يستهان بها بسبب الطاقة الشعورية الإنسانية الكامنة عند التلفظ، لذا يكون المعنى في اللغة المنطوقة أكثر تحديدا إلا إذا أراد المتكلم غير ذلك .. لكن، ماذا لو حاول الممثل ابتعاد هذه الطاقات الكامنة في المنطوق على مستويات التعبير المختلفة، دون المحافظة على سلامة النص! ألا تشكل بصمة الصوت أيقونة "Icon" تستدعي ما يشير الصوت إليه! مثل الأيقونات المرئية، وماذا عن الأيقونة المرئية الكبرى للفن المسرحي "الجسد" .. ألا يضيف كثيرا من العتبة والدلالة إلى الصوت أيا كان المنطوق ..! وماذا لو كان الممثل على وعي بذلك كله على مستوى الإعداد والأداء، هل يظل للنص الدرامي المكتوب السطوة والأهمية انفسهما!

لو استعبرنا تعبيراً من المعلوماتية لقننا إن لغة المسرح الحديثة تسعى إلى الوصول إلى "شفرة الآلة" أو ما يسمى في علوم الحاسوب باللغة الدنيا. "Machine code"، لغة ليست فنية بشكل كبير. ولكنها بدائية ومحسوسة أكثر من لغة المسرح المعتادة. إن الحساسية اللغوية الجديدة تلعب بشكل مختلف، حيث تنأى بذاتها عن جماليات "الأنابيب" .. ترحل عن سلطة الموضوع، وعن سلطة النص السابق ونموته الزائفة بعد أن غابت الثقة فيما تقدمه اللغة المعتادة من تصورات عن العالم والأشياء، وما تخفيه من محمولات تشكل وعينا بالواقع، من هنا كان الاتجاه إلى تفكيك المعنى الأحادي للغة، وهدم استقراره، ففي الدرامات الحديثة تحاول اللغة استدعاء الأشياء، أما في درامات ما بعد الحداثة فيتم استعادة اللغة .. ثانية .. من الأشياء، كما كانت منذ بداية التكوين!

اللغة هنا متفرعة .. متجاورة .. متكاملة .. تعبر عن وعي متعدد .. لها أكثر من منظور وزمن ومكان، إنها تذكرنا بما يسمى النص التشعبي "Hypertext"^(١) وتنظيراته ذات العلاقة بعلم الحاسوب. لغة تعبر عن رؤية للكون في علاقة لا تأخذ الأنا لصالح العالم. ولا تفصل بينهما بل تستنطق مظهر الشئ وجوهره معاً، التناهي في الكبر/ الكون، والتناهي في الصغر/ الكائن .. من خلال ممارسة تجريبية ترمي اللغة ثانية في الهوة بين المجاز وما يدل عليه. فالعامل المادي للدلالة قد يكون موجودا .. لكنه ليس هو ذاته .. لأن التنظيم يختلف ..

اهتم الترجمة المسرحي المعاصر بالأداء، واعتمد عليه في نفى حتمية النص المسرحي في الوقت الذي لايسلم فيه هذا التوجه بوجود مشاهد موضوعي له رأى ثابت في العرض، إن العرض التجريبي الحديث ينكر المعرفة الصادقة بالأشياء، متحررا من موضوعه من القيم والفروض الخارجية. ويظل العرض في مفهومه الواسع مركزا حتى الآن- تدور حوله فنون ما بعد الحداثة .. فالإقناع الحقيقي للنص لا يمكن أن ينفصل عن تخيل إخراجها .. وقد كان الإعداد مركزا أولاً استندت إليه هذه العروض في موضوعاتها، فلم تتعامل بشكل صني أو مقدس مع أي نص، بما فيها النص الشكسبيري الذي خضع للتغيير والتحوير. لذا لم تكن طبيعة النص (درامي- ملحعي- شعري- أسطوري ديني ..) ذات أهمية كبيرة بل كانت بداية انطلاق عمل مسرحي يقوم المخرج باستيقاظ ما يراه أساسيا فيه، أو متناسا مع مسير دلالي محدد من النص يريد المخرج تقديمه، ليرتكز الإعداد على التفاعل التزامني بين النص الدرامي ونص العرض دون وضع حواجز فاصلة بين الاثنين .. مما يؤكد التوجه إلى أسلوب التعااضد النصي في الإعداد بصقلته عنصرا مهيما، خلافا لما هو متبع في المسرح التقليدي.

الإعداد دراسة واعية لعقبات النص، وتجنبها .. مع استبعاد مالا يلزم، إن استكشاف العمل من الداخل، واقتضاه، ثم التخلص من إساره النصي من خلال توصيله بلغة جديدة ستيتمه بلا شك في روح دائمة .. وشكل يقوم على الأساسي فيه، من خلال فهم الزمن المسرحي وعلاقته بالمكان، هذه العلاقات التي يتحول فيها النص الدرامي إلى محض عنصر ضمن مجموعة كبيرة من العناصر .. يقول بروك في كتابه "النقطة المتحولة" "في القرن التاسع عشر صدر أغلب التمثيل العظيم عن نصوص محدودة القيمة" مؤكداً فكرة آرتو الأساسية، ومشيراً إلى أن المسرح حدث والحدث عنده حقيقة وجود ممثل يعبر الخشبة.^(١١) ويبقى السؤال .. هل تشكل هذه العروض نصوصاً! من المؤكد أنها تطرح شكلاً ما يتضح بالتدرج عبر وقائع العرض وسيروته .. لكن الأمر -هنا- لا يرتبط بمحض الكتابة للمسرح، بل يرتبط بمنطق الكتابة وسؤالها.

من رصدنا السابق لاتجاهات شعرية المسرح المعاصر .. نلاحظ أن حركة الطليعة المسرحية الجديدة قد دفعت أصواتاً اهتمت بالاختلاف، واستعصت على القولية، واحتلت الجسد فيها- تدرجياً- وعبر الإعداد .. فضاء المعنى، الذي كان يقاس في ضوءه العرض المسرحي، أصبح الجسد أداة الرحيل إلى ما بعد اللغة، والبحث عن طرق مباشرة لربط المتلقي بالعرض، وتحولت الكلمات إلى أصوات، ولغة تعبيرية مختلفة، وتواصل جديد يشجع الحدس وينمي بين المؤدى والمتلقي، إن العداء لم يكن موجهاً إلى النص بل كان موجهاً نحو اللغة. يتبين لنا أن التوجه نحو شعرية العرض كان خياراً أساسياً في مسرح الطليعة المعاصر وأن الاهتمام بالتعدد الهائل للغات الممكنة للعرض .. وأسلوب الورشة المسرحية التي لا تفصل بين النص والعرض بل تراهها جدولة واحدة - يُعاد اكتشافها عبر الإعداد - قد أضعف بشكل هائل أهمية النص المكتوب لصالح شعرية جديدة تقوم على الفكرة/ النص .. ! ليصبح التواصل المسرحي غير منفصل عن تخيل إخراجها .. ومُلتجئاً باللغات التي تعبر عن العرض، ومهتماً بطرائق إعدادها وتنظيمها في العمل، خالقاً واقعاً خاصاً به .. له حقيقته التي تشف عن أبعاد ذرائعية تخاصم الوظيفية، مما يَحْمِلُها بغموضها اللغني الخاص ويدفعها إلى نفى أية حقيقة كلية.

٣١-٢. الزمن والمكان:

ترى ما بعد الحداثة الزمن دائرياً وغير مجرد .. كثيفاً ومركزاً .. يمنح الآن والراهن عمقاً، أكثر من كونه شاملاً وممتداً^(١٢) الأمر الذي يجعل "الآن" مشغولاً بأزمة الماضي والحاضر والمستقبل، التي تتجاوز فيه دون تجانس، مما يدل على رفض خطية الزمن، والسمي إلى تشظيته. ويؤدح في الوقت ذاته- إلى رفض التبرير الإيديولوجي الذي يعتمد التسلسل التاريخي للأحداث والأشياء..!

تخاصم ما بعد الحداثة .. الثنائيات الحداثية الحدية، "الأبيض مقابل الأسود" بل ترحب بالرمادي وفئاته الغائمة .. مائحة للجهين جل اهتمامها، مدافعة عن حقه في الحياة، ويعنى هذا التوجه .. تعرية الشرعيات جميعها .. تلك التي استندت إلى الحدود الواضحة، مثلما يعنى عدم الترحيب بالتاريخ، فالتراكم التاريخي هو روح الإيديولوجيا لذا تهدف الشعرية المسرحية المعاصرة تحطيم الفكرتين اللتين شكلتا الحداثة منذ ولادتها، "رؤية الزمن باعتباره تتابعاً خطياً متقدماً نحو الغد الأفضل، وفكرة أن التغيير هو أفضل أشكال التتابع الزمني .. هاتان الفكرتان كانتا قد توحدتا لتشكلا فهماً للتاريخ على أنه مسيرة نحو التقدم .."^(١٣) على الجانب العملي .. يؤدي الفهم ما بعد الحداثي للزمن إلى هدم الطليعة الخطية للسرد الدرامي، فتأكيد الزمن يعقبه -مباشرة- رفض الفعل، وقص استرساله، الزمن هنا وعلاقته بالسرد زمن آثي ناعين فيه لحظة ميلاد ما .. سرعان ما تنقطع لصالح ميلاد جديد، يعقبه انقطاع سريع في سيروته .. وهكذا .. الأمر الذي يجعل الجمهور مشغولاً باللحظة الآتية، لاشوق عنده في معرفة اللاحق من السياق، فلا جدوى من ذلك فلقد اكتسب السياق أهمية النتيجة، وأصبح جسدها الحقيقي .. هكذا يخفى سؤال "ماذا بعد"، لا يبدأ هذا السؤال في أثناء العرض .. ولكن بعد نهايته ليتحول من سؤال شبقى على نهاية العمل

إلى تساؤل براجماتي يشوبه الحذر والالتباس .. سؤال حول الواقع العيشي ذاك الذي أخذ صفات المتخيل بل تجاوزته في أحيان كثيرة..!

ربما كان كسر آلية التراكم وخطية الزمن (الاستمرار والتقدم) . محض تعبير عن مواجهة التطبيع الذي فرضته الثورة الصناعية وحدائتها . وقيمها وخطابها الكلي . وزمنها الذي تعامل مع الإنسان بصفته محض نظام فيزيائي .. لقد دفعت الثورة المعلوماتية وما أفرزته من توجهات جمالية مابعد حدثية .. الواقع إلى أن يتوقف عن كونه مطلقاً .. وهذا متاحول مابعد الحدث أن تقدمه في طرحها! إن أزمنة ما بعد الحدث المتقطعة الملائ بالقفزات والمحفطة لقيمة الترابط والتراكم وهي تستبطن الإمكانية الماثلة للبحث عن أزمنة جديدة. تعلن أن الحاضر ليس هو استعارتنا الملائمة للواقع . وليس مجازنا المناسب عن العالم. فليس الواقع الحدثي الذي رسمه التاريخ هو - بالضرورة- ماتريد أن تستيقبه الذاكرة. إن موقف الاتجاهات المعاصرة من الزمن .. هو في حقيقته .. موقف من التاريخ. على المستوى الفني سبب التعامل غير الأفقي مع الزمن. تحطيماً دائماً للتتابع، الأسلوبى والشكلي. ودفع المبدع أن يحرر شهادة وفاة شكله الفني في العرض. على ظهر شهادة ميلاده! وفي ذلك هدم للذاكرة الجمالية. وإدانة عميقة للتاريخ. وتشكيك هائل في قدرة ما يسببه الزمن من تراكم معرفي حول سميات مثل الحقيقة، التقدم، الهوية .. وغيرها على الاستمرار .. هكذا يتم خلق الشكل وتحطيمه قبل أن يستقر بصفته قالباً دافعاً إلى تجاوز يسمى إلى القطعية .. واضعاً الثقافة موضع الشك. والأدب موضع التمرد ويعنى هذا محاربة وظيفية العرض، فالبناء الزمني لايقود العرض إلى نتيجة واضحة شاملة ونهائية مكنتية بسياقها .. إن العرض هنا- يهتم بحالة التحقق الآني وفي سياق مجد .. يحتفي بخلط الأزمنة وتجاوزها، إعلاءً من حس التنافر .. وإضعافاً لليقين، مما يمنحه قوة بدائية بسبب تحوله إلى صيرورة في طور تحقق وتلاشي دائمين، الأمر الذي يخلق تنافراً أوخلطاً أو تداخلاً بين الزمن الحقيقي - حقيقة وجود إنساني على الخشبة الآن و هنا - وبين المتخيل .. وزمنه الذي يعتمد في جوهره على الانفتاح التأويلي ..

تشكل التدريبات - في بعض هذه الاتجاهات- عرْضاً مفتوحاً، وطريقةً من طرائق تفعيل التلقى السلبي للجمهور، وخلق مشاهدٍ دينامية ومتجددة مع كل عرض، حيث يؤخر فريق العمل الوصول إلى نص نهائي .. وأخير للعرض، مما يترك للمصادفة حرية ابتداء شكلها الخاص .. مثل ما نجده في عروض لشنر في رؤيته عن المسرح التحويلي "Transformational Theatre" ولبروك في مفهومه عن "عمل في مرحلة الإنجاز" "Work in Progress" على سبيل المثال لا الحصر^(٨)

يحمل المكان في الواقع العيشي وفي العرض-كون شك- معطى إيديولوجيا يصعب غش الطرف عما يحمله من دلالات في علاقته بالزمن. وإذ تُعرَفُ النظرية النسبية الزمن بأنه وحدة قياس كمية الحركة .. فإن ربطنا بين الزمن والمكان في تناولنا هذا .. يجد له ما يبرره.

يتمثل أهم اتجاه للشعرية المسرحية المعاصرة -في تعاملها مع المكان- في رفضها لسكونية البناء المسرحي السائد، بخاصة من الوجهة المعمارية، حيث يمكن للمسرحية أن تحيا حياة مختلفة عند تغيير شكل الفضاء النصي. وتختلف طرائق كل عرض في تعاملها مع المكان .. مما يجعل الخروج بتعميم أمراً عسيراً. يوجّه تقنيات التعامل مع المكان في الشعرية المسرحية المعاصرة .. نزوعاً ما نحو تفكيك العلاقة بين إجابتي السؤالين: من أنا؟ وأين أنا؟ ووضع علاقتهما مع المكان موضع المسألة، رغبة في الحد من تسلط المكان، ومحو خصوصيته.. إن هدف الشعرية المعاصرة الدائم يكمن في التجاوز والتحرر من الزمن بمفهومه التقليدي "الاستمرار والتقدم" .. وما يترتب على ذلك من رفض ترسيخ المكان بوصفه إيديولوجيا ورمزاً .. ويعنى ذلك في معالجة العرض المسرحي أن يكون للمكان أكثر من منظور ودلالة كي يتمكن من ملاحقة الزمن في مسيرته الرأسية التي تحتفي بالتناظر والتداخل. وتطرح في الوقت ذاته - السؤال على أشكال الوجود في المكان .. وكيفية خلق تعددية من مكان واحد بشكل يقلل من السمات الحسية .. والمحمول

العاطفي المرتبط به، وهذا يؤثر على التناول الدرامي برمته، ويعيد اقتراح العلاقات بين المكان والهوية .. والمكان بصفته فضاءً للتمثل، والمكان باعتباره رمزاً لوجود خارجي، إلى غير ذلك، الوضع الذي يشكك في أفكارنا المعتادة عن العرض وعلاقته بالفضاء المسرحي، ويخضع هذا الفضاء والعلاقات المكانية فيه إلى معالجات فنية تعيد تشكيل الممارسة الاجتماعية السائدة في علاقتها بالمكان. وتهدم ما يكرس ذلك في الفضاء المسرحي.

٣-٣-١. الشعرية المعاصرة والنظرية:

تخلت معظم الاتجاهات التجريبية الحديثة عن المفهوم الأبستمولوجي للفن، وكذلك عن الاهتمام العاطفي أو الأخلاقي له، ولم يعد التوصيف الأنطولوجي ذلك الذي يتعامل مع الفن كشئيه، صالحاً لها .. كما تخلت عن التقديس الرومانسي للفن، وظلّ التوصيف السائد في حركات الطليعة المعاصرة هو التوصيف الكوزمولوجي: "الفن هو لعب الكون في ذاته" ("١") يؤكد اللعب اصطفاً ما .. تقوم على البناء .. والتفكيك .. لقطعة اختارها الفنان من العالم مستخدماً النزج والتركيب عبر تجاور أكثر من أسلوب متناظر، ودمج القديم مع الحديث، دافعاً إلى تعددية المنظور .. وهو أحد الاتجاهات الرئيسة لفنون ما بعد الحداثة. ربما استطاع الفنان اصطفاً دهنشيه بن قطعة من المكان والزمان يؤكد الفرد امتلاكه لها .. فإذا أراد المتلقي اللعب فليخضع إذن لسلطة الفنان الجمالية، ولن يتم ذلك دون أن ينعو شكل من أشكال التواطؤ، حينها سيفهم المتلقي التجريبي فضيلة أن يطلق لجزء من النص حريته في السقوط .. حريته أن يظل داكناً .. بلا معنى أو متشظياً في احتمالات تأويل عديدة ومفتوحة على حريات اللهو الواعي بالخيال، واللعب باللغة، هكذا يقضي اللعب إلى مجموعة من الخبرات الجمالية الجديدة للفنان والمتلقي على حد سواء.. فاللعب لا يرتبط مع الكائن في ميوعة الغرض الواحد، بل يحيل الفن بكل مظاهر الوجود دون هدف نهائي أخير .. هنا بالذات يفقد المسرح قوته التطهيرية الكامنة فيه .. يتمتع عن كونه أداة مصالحة مع الواقع ..

يضعف اللعب المستمر والواعي تراكم الخبرة، ويضع لها غشاً رهيفاً .. يسهل على الفنان هتكه بسهولة بسبب غياب النظام .. وعدم ثبات الأسلوب، الأمر الذي يدفع إلى الاحتفاء بالتناثر، والمعارضة، والمحاكاة الساخرة .. وفتح القراءات المغلقة، وكان اللعب يخاصم الحقيقة .. والوظيفية، ويعادي البساطة التي كانت الحداثة تربطها بالنفعية وتدعو إليها. أفقد اللعب وفاء الفنان لعمله .. وعلمه كيف يمارس خيالاته الإبداعية .. كيف يتحرى التخلي عن خبرته الفنية الخاصة .. باحثاً عن قوة تحرر جمالية كبرى .. تنقذه من سقف إبداعي سميح يسجنه في إطار التطوير الضيق لخبراته، محتفياً بالتجريب الذي يعلمه التخلي الدائم عما يتقنه في الصنعة الفنية .. فتتقن هذه الاتجاهات مفهوم اللعب يجعل الوصول إلى نظير حاكم لشعرية ما بعد الحداثة أمراً عسيراً .. ومحفوفاً بالخطر فتعريف كهذا سيعمل ضد توجهها الأساسي بالضرورة .. فالاتجاهات ما بعد الحداثيّة تكد من أجل إرجاء التعريف المحدد لهويتها، فهي في الأساس ترفض النظرية والتفسير "Anti-theory" محتفية بالتشظى ومنتشبة بسبعها الذنوب إلى كسر آنية المعبد المسرحي وهياكله المقدسة وصلواته، ومعتقداته السائدة كافة. لا يتسنى لهذا التوجه ضد المستقر والسائد أن يتم من دون استخدام مبادئ الحداثة ذاتها، وقيمتها ثم وضعها في مواجهة بعضها، لابتذالها وخلق التناثر بينها وكشف متناقضاتها ونقد موضوعيتها الدعاة .. إن القطيعة هنا يستحيل قيامها بشكل صاف مما يعني ارتباط ما بعد الحداثة الشديد بالحداثة ولكنه ارتباط دون براءة، وزواج دائم "الشك في أخلاقيات الحداثة، وقيمتها المعرفية، وادعاءاتها عن الاتساق والتجانس النسبي وامتلاك المعنى والحقيقة، الأمر الذي يجعلها متجهة بقوة إلى المزج بين الحقيقة والوهم، من هنا جاء نقد كريستوفر نوريس وهو يطرح إشكالية ما بعد الحداثة في رؤيتها للحقيقة واختزالها إلى مجرد لعب تمارسه مؤسسات متنافسة لاتملك مشروعية بعد أن انهار - تاريخياً- ديالكتيك الحقيقة المطلقة ومفهومها، يقول نوريس: "إن النتيجة التي تفرزها أفكار كهذه هي، أولاً، الطعن في أي حس للتمييز الأبستمولوجي بين الحقيقة والزيف، وثانياً وضع القضايا الأخلاقية بعيداً عن متناول

الحوار العقلاني المسؤول (...) ويستكمل نوريس .. ناقداً رأى ليوتار بخصوص فصل الفهم عن العقل العلمي .. إلى درجة اعتبارهما متتبيين إلى ألماح لغوية اختلافية بشكل كلي بحيث يقمان خاراج كل أمل بتوظيف واقعي يستند إلى أرضيات معرفية وتاريخية وسياسية - أخلاقية مشتركة.^(١٧) ولكن ألا يمنح ثانية هذا النقد أساساً ومشروعية لأن يؤكد خطاباً ما ذاته على حساب خطاب آخر .. ويخلق تمييزاً بين الخطاب التسبم بالمسؤولية الأخلاقية والعرفية. والخطابات الأخرى .. ويعيد الفصل ثانية بين أجناس الخطاب وهي أمور تعمل ضد التوجهات الرئيسة لما بعد الحداثة مما يعيد النقاش إلى بدايته الأولى من جديد. ؟ إن رؤية شعرية المسرح المعاصر باعتبارها شعرية تهتم باتجاهات تعتمد أساساً الشكل وتحتفي به .. هي رؤية قاصرة، فالتمدد الهائل لهذه الشكول يعني عدم ثبات أى منها فهي لا تستبدل بالشكل بشكل آخر إلا لتحطمه من جديد لأنها ترى أن أى شكل قار يخلق ملاذاً جمالياً وحصناً منيعاً يُرغَبُ في البقاء والاستقرار، وهو أمر ضد روح تمردها الجمالي. فاهتمامها بالشكل لا يعنى شيئاً سوى خلق بيئة يتكاثر فيها الشكل لحد الغياب.

تحاول الشعرية المعاصرة - إذن - الهرب من تثبيتها بصفتها مرحلة، وتراوغ بحركتها أية محاولة للقبض التنظيري، عن طريق تبديلها الدائم لموقعها الذي يحدد إحداثياته موقعها من الأشياء، معادية لكل ما يسبب رصيداً تراكمياً على المستوى الجمالي، الأمر الذي يضعف معدل التكرار الأسلوبى فى تجلياتها إلى الدرجة القصوى، ويجعلها عصية على التجريد والتنظير. ربما يعانى هذا التناول من بعض التعميم ولكن لا مفر من ذلك، فالشعرية الحديثة فى طور حركة دائمة ومخاصمة عنيفة للنمذجة والثبات. ولكن ما تم طرحه قد يستجيب لبعض التساؤلات حول الشعرية المسرحية المعاصرة. يساعداً رصد السمات من واقع التجليات الفنية المختلفة لما بعد الحداثة على تلمس وعى ما بزوعها الجمالى المضاد للاستقلال والتنميط، وهو غرضنا المحدد الذى استهدفناه للكشف عن سياسات هذه الحركة - لو صح الأفراد فى التسمية - واتجاهاتها المثبتة فى تقييد الحداثة، ورفض أساطيرها حول الشرعية، والمنفعة، والعقلانية، والقيمة، والإنسان إلخ. " فالتجربة تفوق أكثر الصيغ النقدية طرفاً" مهما كان الأساس النقدي للنظرية التى تطرح ذاتها بديلاً عن التجربة.^(١٨)

فى نهاية مهادة النظرى هذا نود التأكيد أن هذه القراءة حاولت القبض النظرى على بعض سياسات العرض المسرحى المعاصر من واقع خبرتنا الخاصة مع عدد كبير من هذه العروض والاتجاهات فى خارج الوطن العربى وداخله، وعبر احتكاكنا المباشر مع عدد من هذه الفرق والجماعات فى أكثر من نوع أدبى وفنى - ولا نريد أن يُظن فى هذا التناول أنه حصر إحصائى لسياسات ما بعد الحداثة فى العرض المسرحى، وإن اتسم ببعض الشمول، وتحلى بمغامرة الكشف عن بعض العلاقات الحاكمة لهذه الحركة، فمن البدهى أنه يستحيل على أى باحث أن يلم بشكل حصري بجميع سياسات ما بعد الحداثة. وذلك لتعدد تياراتها. وتناقض اتجاهاتها فى أحيان كثيرة، فهى فى حراك دائم. لم يقل كلمته الأخيرة بعد..

وقد تحررنا بعد إتمام طرحنا التنظيرى أن نختبر جزءاً من صلاحية هذا التنظير عبر تطبيق مهادة النظرى هذا على أهم العروض التى شاركت فى الدورات الثلاث ما قبل الأخيرة لمهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبي، التى عُرضَ فيها عدد كبير من الأعمال المسرحية التى تنتمى إلى هذه الاتجاهات، وشاهدها عدد لا بأس به من المهتمين بالمسرح، وأظننى لا أعدو الحق إذا قلت إن عدداً كبيراً من العروض التى شاهدناها فى مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي لها نزع تجريبي فقط، وبعضها لا ينتهى بأية حال إلى اتجاه تجريبي أو ما بعد حداثى فى فن المسرح، لذا لم ندرج عدداً كبيراً منها فى الجدول المرفق الذى لم نكتفِ فيه عند التصنيف بالمشاهدة، بل راعينا ما قاله كل مخرج حول عرضه وعلاقته بالتجريب أيضاً.^(١٩)

(^١) For the concept of movement see Pogglioli, Renato., *The Theory of the Avant-Garde*, Belknap- Harvard Press., Cambridge, Massachusetts, London, England 1968, pp. 17-40, about the concept of Avant-Garde and Primitivism see also, Innes, Christopher., *Avant Garde Theater: 1892-1992*, Routledge, London, 1993, pp. 1-17، 241-58.

(^٢) For the concept of Nihilism and Decadence see Pogglioli op. cit., pp. 61-77.

(٣) عبد الهادي، علاء تجريب ماذا .. وطلعة من؟ أخبار الأدب 324، أكتوبر 1999.

(٤) انظر قراءة تطبيقية قصيرة لهذه الاتجاهات في ، عبد الهادي، علاء، "حصار التجريب وسواله" المسرح 143: 50-54.

(٥) انظر إرنانديث، إلين أثور .. نزعة الجروتسك، أسلوب التناقض في المسرح الأرجنتيني الحديث، ترجمة سلوى محمد محمود، وزارة الثقافة، مركز اللغات والترجمة، أكاديمية الفنون، القاهرة، 1998، ص ٤٠، ١٥-43.

(٦) انظر جودمان، ليزيث.. للتيارات المسرحية النسوية المعاصرة، ترجمة أمال أبو شادي، وزارة الثقافة، مركز اللغات والترجمة، أكاديمية الفنون، القاهرة، 1998 ، ص ص 18-33.

(٧) انظر هيلين جيلبرت، جوان تومكينز، الدراما مبادئ الكولونيائية النظرية والممارسة، ترجمة سامح فكري، وزارة الثقافة، مركز اللغات والترجمة، أكاديمية الفنون، القاهرة، 1998 ، ص ص 1-21، 385-357.

(٨) دين، ألكسندر. أسس الإخراج المسرحي. ترجمة: سعدية غنيم القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب. 1982. ص ٣٦٣.

(٩) انظر بروك، بيتر. المساحة الفارغة: هل المسرح ضروري في عالمنا ترجمة، فاروق عبد القادر، دار الهلال، سلسلة كتابات الهلال، القاهرة، 1986، ص ١٨٣.

(10) Artaud, Antonin., *The Theater and its Double*. Trans. Mary Caroline Richards. New York, 1958, p. 110.

(١١) انظر أوجينيو باربا وآخرون.. طاقة الممثل، مقالات في أنثروبولوجيا المسرح، ترجمة سبيلر الجمل، وزارة الثقافة، مركز اللغات والترجمة، أكاديمية الفنون، القاهرة، 1999، ص ص 3-46، 69-81، 127-148.

(١٢) انظر واطسون، آيان.. نحو مسرح ثالث أوجينيو باربا ومسرح أودن، ترجمة منى سلام، وزارة الثقافة، مركز اللغات والترجمة، أكاديمية الفنون، القاهرة، 2000، ص ص 81-103، 313-359.

(13) For the concept see Landow, George P., *Hypertext, the Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*, John Hopkins University Press, Baltimore and London, 1992, pp., 3-8، 35-49، 162-8.

(١٤) بروك، للمصدر نفسه، ص 19٠.

(15) About contrasts see the short tackling about the differences between "Pre-modern, Modern, Post-modern" concerning their Dimension of reality, Palmer, Richard, "Toward a Postmodern Hermeneutics of Performance" In: *Performance in Postmodern Culture*, ed., Michel Benamou, Charles Carmello, Center for Twenties Century Studies, University of Wisconsin, Milwaukee, 1977, pp., 24-29.

(١٦) بزان، أوكتايفيو، الشعر ونهاية القرن، ترجمة منووح عدوان، دار المدى للثقافة والنشر، والمجمع الثقافي/ أبو ظبي، 1998، ص ٨.

(١٧) انظر عبد الهادي، علاء، "قراءة ميتقنيدية لمفاهيم بيتر بروك المسرحية"، بحث قدم إلى أعمال مؤتمر النقد الدولي الثاني، القاهرة، 2000. [يقيد للنشر]

(١٨) انظر شيفر، جان ماري.. الفن في العصر الحديث، الاستطيقا وفلسفة الفن من القرن الثامن عشر وحتى يومنا هذا، ترجمة فاطمة الجبوشي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق 1996، ص ٢٩٩.

(١٩) نوريس، كريستوفر.. نظرية لا نقدية، مبادئ الحداثة، المتقنون وحرب الخليج، ترجمة، عابد إسماعيل، دار الكنوز الأدبية، بيروت، لبنان، 1999 ، ص ص 93-94.

(٢٠) انظر كورك، جاكوب، اللغة في الأدب الحديث، الحداثة والتجريب، ترجمة أمين يوسف وعزيز عماليو، دار المأمون للترجمة والنشر، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ص ٤٨.

(٢١) انظر الجدول المرفق.

أهم العروض التي انطبق عليها تقسيمها الخاص باتجاهات الشعيرة المسرحية المعاصرة
 في الدورات الثلاث السابقة لمهرجان القاهرة الدولي للمسح التجريبي.

| الرقم | السنة | البلد | اسم الفرقة | نوعها | اسم العمل | الاتجاه التجريبي | ملاحظات |
|-------|-------|------------------|----------------------------|--------|------------------------|----------------------------------|---------------------------------|
| ١ | ١٩٩٩ | اليونان | فرقة مسرح ميكوربا التسلية | مختلطة | الأوراق المفردة | تقليد أداء مسرحية محلية | ملاحظات |
| ٢ | ٢٠٠٠ | الأرجنتين | لوفافرو | مختلطة | لوفافرو | تقليد أداء مسرحية محلية | مسرح طفل |
| ٣ | ٢٠٠٠ | الأردن | وزارة الثقافة | مختلطة | غزل شبيب الصعاليك | يقترّب من الاتجاه الأثيريويولوجي | |
| ٤ | ٢٠٠١ | الأردن | فرقة الفنانين الأردنيين | مختلطة | كوميديا حتى الموت | تقليد أداء مسرحية محلية | نص معد من كاليجولا |
| ٥ | ٢٠٠١ | لومبيا | مسرح البولكا للأداء الصامت | مختلطة | حلم نقطة | عروض قامت على الإرتجال | |
| ٦ | ٢٠٠١ | فلبينا | مسرح البولكا للأداء الصامت | مختلطة | الكلب | عروض قامت على الإرتجال | أسطورة |
| ٧ | ٢٠٠١ | الفلبين | الوحدة المسرح للجدل | مختلطة | نحن الأمراء | نفي الحدود الفاصلة بين الأنواع | |
| ٨ | ١٩٩٩ | الولايات المتحدة | فرقة موجودي | مختلطة | مسألة دهشة | نفي الحدود الفاصلة بين الأنواع | |
| ٩ | ٢٠٠٠ | لوزمكستان | مسرح الدولة الأوربكي | مختلطة | طريقة الحزير العظيم | يقترّب من الاتجاه الأثيريويولوجي | |
| ١٠ | ١٩٩٩ | لوكزانيا | مسرح بومبا ٢ | مختلطة | استمعوا "١" | تقليد أداء مسرحية محلية | |
| ١١ | ٢٠٠٠ | لوكزانيا | مسرح كي كيبس | مختلطة | لوردي المحقق عنه | نفي الحدود الفاصلة بين الأنواع | معدة عن "كارمن" |
| ١٢ | ٢٠٠١ | لوكزانيا | بومبا ٢ | مختلطة | رخص على السماء | الإعتماد الكلي على لغة الجسد | |
| ١٣ | ٢٠٠١ | لوكزانيا | المسرح الحركي | مختلطة | الصرخة المنكمشة للآخون | تقليد أداء مسرحية محلية | |
| ١٤ | ١٩٩٩ | إيطاليا | تيفترو دل بورتو | مختلطة | طيري ليتها لفرقة | تقليد أداء مسرحية محلية | |
| ١٥ | ١٩٩٩ | إيطاليا | بيتو دل بورتو | مختلطة | بارنزي | يقترّب من الاتجاه الأثيريويولوجي | شديخوف |
| ١٦ | ٢٠٠٠ | إيطاليا | لا فلوريكا ديللا توري | مختلطة | طاني للوريس | الإحداث الكامل لنصوص كلاسيكية | شكسبير |
| ١٧ | ٢٠٠١ | إيطاليا | كانيت | مختلطة | روميرو وجوليت | الإحداث الكامل لنصوص كلاسيكية | |
| ١٨ | ٢٠٠١ | البحرين | أكاديمية "P.N.C.A" للدراما | مختلطة | بيت المرأة | الإعتماد الكلي على لغة الجسد | |
| ١٩ | ٢٠٠٠ | البحرين | مسرح الجزيرة | مختلطة | المسرح | الإعتماد الكلي على لغة الجسد | |
| ٢٠ | ٢٠٠١ | البحرين | سبا دي بلاستيكي | مختلطة | كحوليات في بيكارديو | الإحداث الكلي على لغة الجسد | |
| ٢١ | ١٩٩٩ | بلغاريا | المسرح الحركي وفي جي | مختلطة | الرقصة اللامعة | نفي الحدود الفاصلة بين الأنواع | |
| ٢٢ | ٢٠٠٠ | بلغاريا | مسرح السوبريو 4x4C | مختلطة | أنا قلوبيت | الإحداث الكامل لنصوص كلاسيكية | قريبة من الاتجاه الأثيريويولوجي |
| ٢٣ | ٢٠٠٠ | بلغاريا | مسرح ويليه روبرتا | مختلطة | لنجم اللطيف | الإحداث الكلي على لغة الجسد | |
| ٢٤ | ٢٠٠١ | الروسنة والفرنسا | مسرح مومستر الشيلب | مختلطة | التيورن أسطورة الحياة | الإحداث الكامل لنصوص كلاسيكية | أسطورة |
| ٢٥ | ٢٠٠٠ | بولندا | مسرح السيمبا | مختلطة | دوبلج | نفي الحدود الفاصلة بين الأنواع | |

[illegible]

| | | | | | | | |
|--------------------------------|--------------------------------|---------------------|--------|---------------------------|-----------------|------|----|
| تقليد أداء مسرحية محلية | الإعداد الكامل للمسرح كلاسيكية | هلا كنا كما هو | مختارة | مسرح وسط أوروبا والرقص | المجر | ١٩٩٩ | 5٢ |
| شكبير | عروض قدمت على الأرغال | روميرو وجوليت | هواة | مسرح أتلانتس | المجر | ٢٠٠١ | ٥٤ |
| تقرب من ألفريدو روجيا المسرح | الإعداد الكامل للمسرح كلاسيكية | اللاعبون | مختارة | أوريكو فينيسا | السنكيك | ٢٠٠٠ | ٥٥ |
| خوجول | الإعداد الكامل للمسرح كلاسيكية | موبيا المسرحية | مختارة | مسرح يوجين يونسكي | جمهورية مولدوفا | ٢٠٠١ | ٥٦ |
| أسطورة | تقي الحدود الفاصلة بين الأرواح | اللائات، الأفر | مختارة | مسرح الحركة الأبدية | جمهورية مولدوفا | ٢٠٠١ | ٥٧ |
| عروض قدمت على الأرغال | عروض قدمت على الأرغال | جناح ٢ | مختارة | كلز هورل | النمسا | ١٩٩٩ | ٥٩ |
| الإعداد الكلي على لغة الجسد | الإعداد الكلي على لغة الجسد | مسح الكائنات رقصا | مختارة | تفويروي | النمسا | ١٩٩٩ | ٦٠ |
| تقي الحدود الفاصلة بين الأرواح | تقي الحدود الفاصلة بين الأرواح | أفا فاخري | مختارة | تلافي الفن يوم النصوص | النمسا | ٢٠٠٠ | ٦١ |
| تقرب من ألفريدو روجيا المسرح | تقرب من الإحشاء الأثر وروجر | الشعوس الجفدية | مختارة | أفيتا برون | النمسا | ٢٠٠١ | ٦٢ |
| ويعد كذلك على نص كلاسيكي | يقترب من الإحشاء الأثر وروجر | عليل " أبيض وأسود " | مختارة | ريلملة الفنانين المحدثين | الهند | ١٩٩٩ | ٦٣ |
| الإعداد الكلي على لغة الجسد | الإعداد الكلي على لغة الجسد | الجوهر | مختارة | ب- جنفي | هولندا | ١٩٩٩ | ٦٤ |
| تقي الحدود الفاصلة بين الأرواح | تقي الحدود الفاصلة بين الأرواح | ممتاز | مختارة | عروض سميل الإنتاج | هولندا | ١٩٩٩ | ٦٥ |
| تقي الحدود الفاصلة بين الأرواح | تقي الحدود الفاصلة بين الأرواح | حلم المستقبل | مختارة | عروض سميل الإنتاج | هولندا | ٢٠٠٠ | ٦٦ |
| تقي الحدود الفاصلة بين الأرواح | تقي الحدود الفاصلة بين الأرواح | ليدوتا لاسا | مختارة | برلسان ألوجا | اليونان | ١٩٩٩ | ٦٧ |
| الإعداد الكامل للمسرح كلاسيكية | الإعداد الكامل للمسرح كلاسيكية | أورستيا شملت من لغة | مختارة | ديلورومي | اليونان | ٢٠٠٠ | ٦٨ |
| أسطورة | الإعداد الكامل للمسرح كلاسيكية | تراجيدية | مختارة | المسرح المحلي في كالاماتا | اليونان | ٢٠٠١ | ٦٩ |
| أسطورة | الإعداد الكامل للمسرح كلاسيكية | الفينيا في طور روس | مختارة | بيو اميكي، سيني اسالينكا | اليونان | ٢٠٠١ | ٧٠ |

- ١- "عروض قدمت على شيء الحدود بين الأرواح" 19 =
٢- "عروض قدمت على الإعداد الكامل للمسرح كلاسيكي" 16 =
٣- "عروض قدمت على لغة الجسد" 11 =
٤- "عروض قدمت على تقليد أداء مسرحية محلية" 10 =
٥- "عروض تقرب من اتجاه المسرح الأثر وروجر" 9 =
٦- "عروض قدمت على الأرغال بوجيه" 5 =
المجموع 70 =

* وهناك ستة أصل اعتمدت على الأسطورة.

آفاق .

إشكالية المنهج في النقد العربي الحديث

عبد العالي بوطيب

النظرية ومقاومة النظرية

فخرى صالح

المكان اليومي

سلمى مبارك

عمارة يعقوبيان الأسوانى

محمود عبد الوهاب

إباضيل هدى النعمى

فائز الشرع

لصوص متقلدون

شعبان يوسف

مؤتمر .

الحوار وكشف طبقات النفس عند ناتالى ساروت

شفيقة منصور

كتب .

النظرية الإحبة الآن

مجموعة أبحاث تحت إشراف : جوليا كريستيفا

عرض، محمد الكردى

نظرية المصطلح النقدي

تأليف، عزت جاد

عرض، محمد عبد الله حسين

السيرة المملوكة

تأليف، عبد الرحمن الأبنودى

عرض، محمود نسيم

فعل القرابة . نظرية في الاستجابة الجمالية

تأليف، فولفجانج إيسر

ت، عبد الوهاب علوب

عرض، محمود أبو عيشة



عبد العالي بوطيب

تعتبر قضية المنهج من القضايا الشائكة، التي كانت ولا تزال تحظى باهتمام الكثير من الباحثين، على اختلاف مجالاتهم، وهو اهتمام لا علاقة له إطلاقاً بما يطبع تعامل المبتدئين منهم مع بعض القضايا، من: "فضول فكري أو نشوة ذهنية"^(١) بقدر ما هو تعبير عن القيمة الحقيقية المتزايدة التي أخذت تحظى بها هذه القضية في مجال البحث العلمي بمختلف جوانبه ومستوياته، لا باعتبارها: "مفتاح التحكم في كل بحث، ونجوع كل دراسة"^(٢) والأداة المساعدة على استنطاق القضايا وتوليد الأفكار، كما يرى ياسبرز: "إن قدرتنا على الإبداع، تكمن في قدرتنا على إعادة توليد الأفكار التي تلقيناها عبر التاريخ، وبدون المناهج الصالحة تبقى المعطيات خرساء نستنطقها فلا تجيب."^(٣) وإنما لكونها أساساً وإضافة لكل ما سبق: "قواعد مؤكدة وضابطة، إذا راعاها الإنسان مراعاة دقيقة. كان في مأمن من أن يحسب صواباً ما هو خطأ"^(٤) كما قال ديكرت.

وهو ما يفسر دون شك، التراكم الكمي الهائل الحاصل في حجم الدراسات المنجزة حول هذا الموضوع، سواء في شكل أبحاث أو رسائل وأطروحات. غير أن هذا التراكم العددي لا يرافقه للأسف الشديد أحياناً وعي نظري نومي بعمق الإشكالية المطروحة في تشعباتها وأبعادها المختلفة. مما يجعلنا نعتقد مخلصين، أن هذا الموضوع، رغم ما استنفده من جهود، لا يزال في أمس الحاجة لمزيد من الدراسة والتحصيص، وذلك لأن: "سؤال المنهج في سياقنا الثقافي الراهن (...). ما يزال مفتوحاً ومطروحاً، لم يستفرغ حمولته، ولم ينته إلى قرار."^(٥)

ومرد ذلك طبعاً لعدة أسباب، منها، ما له علاقة مباشرة بالطبيعة الخاصة للمناهج، باعتبارها أدوات إجرائية يجب أن تخضع دوماً وأبداً للفحص والتطوير المستمرين في محاولة لتحسين مردوديتها، وجعلها مواكبة للتطورات الحاصلة في المجالات المعرفية الموظفة لخدمتها، خصوصاً و: "القائيس المنهجية ليست في مأمن من كل نقد، إذ يمكن إعادة فحصها وتحسينها، وتعويضها بأفضل منها."^(٦)

ومن هنا ما يعود للممارسات النقدية العربية الحالية، وما تعرفه أحياناً من تعامل غير سليم ولاواع مع المناهج: قديمها وحديثها. مما انعكست آثاره سلباً على الخطاب النقدي العربي عامة، في شكل (ظواهر مرضية)^(٧) اختلفت أسماؤها من باحث لآخر، والمسمى طبعاً واحد، حاول تشخيصها أحد الباحثين بقوله: "إن ما يقال عن مقلديهم من العرب يكاد أن يفرغ محاولاتهم من كل إيجاب، إذ تتضخم المآخذ لاسيما والمعطيات المشار إليها تكاد أن تكون غير ذات صلة ببيئة الأدب العربي في بعدها الاجتماعي والنفس والاقتصادي. دون أن نتحدث عن طبيعة اللغة. ولعل خلف هذه الحقيقة، تكمن بعض أسرار التعثر الذي يعانيه النقد العربي الجديد، وهو يسعى إلى محاولة تطبيق تكلم المناهج، مما جعله غالباً يبقى في إطار التنظير ولا يقترب من النص إلا في نطاق محدود، وإذا فعل فإنه يزيد في إبراز مدى التنافر الذي يحول دون توظيف المنهج."^(٨) لهذه الأسباب كلها، ولأخرى تخرج عن نطاق حديثنا، تستمد مسألة تناول هذه القضية / الإشكالية مشروعيتها وأهميتها، خصوصاً بعد الذي أشرنا إليه من مظاهر الأزمة الراهنة، التي يتخبط فيها خطابنا النقدي، نتيجة الانفتاح اللا مشروط - الذي عرفته الساحة الثقافية العربية من السبعينيات إلى الآن - على التيارات والمذاهب الفكرية المختلفة، وإبتلاعها دون هضم ولا استيعاب أحياناً، مع ما صاحبها من تهافت على أحدث المناهج التي تعرفها الساحة الثقافية الغربية، دون استحضارها ما يتطلبه ذلك من نقد وحرص شديدين، مراعاة لاختلاف ظروفها التاريخية والمعرفية، ذلك أنه إذا كانت الحتمية التاريخية تفرض علينا الانفتاح على جميع المعارف - إن أردنا مساهمة الركب الحضاري في وثيرة تقدمه المتسارعة - فإنه يجب علينا الحرص على أن لا تقتلع رياح الانفتاح جذورنا من تربتها، فنفقدها خصوصيتها وتحولنا نسخة مشوهة للآخر، عملاً

بنصيحة طاغور القائلة: "إنى على استعداد لأن أفتح نوافذى فى وجه جميع الرياح، لكن شريطة أن لا تقتلعنى هذه الرياح من مكانى"^(١٠) لأن الانفتاح كما هو معروف أداة لاكتشاف الذات عبر الآخر، لا لإضعافها وإذابتها فيه، كما هو حاصل الآن. وهذا ما أكد عليه أحد الباحثين بقوله: "لا بد من أن نقوم بعملية مسح شاملة للمناهج المعاصرة، أى: مناهج الأغيار، من أجل أن نكتشف سؤالنا ومنهجنا الخاص (...). أنا لا يمكننى أن أفحص تراثى إذا أغلقت بابى ونوافذى، وظللت داخل تراثى."^(١١) شريطة طبعاً ألا يتحول الانفتاح: "إنبطاجاً".^(١٢) مما عاينه وعابه صراحة أحد المفكرين على بعض القراءات النقدية، التى تحاول توظيف المناهج الغربية المستوردة فى دراستها للأدب العربى حين قال: "ونحن ننظر فى محاولات نقادنا فى المرحلة الحديثة المعاصرة، نجد أنهم سعوا إلى التوصل ببعض مناهج النقد الجديد، التى أعطت ثماراً كلية أو جزئية عند الغربيين، ولكن سعيهم لم يتجاوز التجريب، الذى لم يتح له أن يتم دون الوقوع فى الخلط، وهو خلل مرده إلى أن التطبيق لم يكن متقناً وسليماً، وما كان له أن يأتى على الوجه الأنسب بسبب الاختلاف الذى يمس نوع العطيات، ومدى تأثيرها، حين تكون مستخلصة من بيئة، ويحاول إلحاقها ببيئة أخرى من جهة، والذى يمس طبيعة التعبير وأداته وكل ما يرتبط بهما من جهة أخرى."^(١٣)

ولتجنيب خطابنا النقدى بعض من هذه المثالب أرى من الواجب التذكير ببعض المبادئ الأساسية التى لا بد من استحضارها عند كل تعامل منهجى يتوخى استغلال إيجابيات المناهج الإجرائية فى الحدود العقلانية والتاريخية الموضوعة لها بعيداً عن كل تهافت عشوانى تعود آثاره السلبية، إن أجلاً أو عاجلاً، على خطابنا النقدى العربى. ويمكن إجمال هذه المبادئ فى النقاط الأساسية الثلاثة التالية:

(١) ضرورة فهم المنهج فى شموليته:

إذا كان موضوع المنهج قد شغل - كما أسلفنا - حيزاً كبيراً من اهتمام الباحثين؛ لما له من دور على صعيد كل بحث، فإن قدراً كبيراً من المشاكل التى تعرفها هذه القضية - مردها أساساً - على ما أعتقد - لسطحية الفهم الذى يتم التعامل من خلاله معها، وما يترتب عنه من ملايسات تنعكس آثارها السلبية على طبيعة البحث ونتائجه.

إذاً غالباً ما نرى المفكرين العرب - والمبتدئين منهم على الخصوص - يعتبرون أن المنهج مجرد أدوات إجرائية تساعد الباحثين على ضبط خطواتهم فى التعامل مع القضايا التى يدرسونها، سواء أكانت نصوصاً أو موضوعات، مما يبقى الخلفية الإستيمولوجية المؤطرة لكل منهج، خارج إطار تصورهم الضيق لحجم المشكل وتشعباته، ولا تؤخذ بعين الاعتبار فى أى تعامل عملى ملموس. وكان مسألة اختيار منهج من المناهج مسألة فى غاية البساطة، لا تتعدى إطار تفضيل خطوات إجرائية على أخرى ليس غير، وبذلك تستوى البنىوية التكوينية بالشكلية، والتحليل النفسى بالاجتماعى، متناسين بأن: "كل مصطلح أو منهج إلا ويحمل فى أحشائه، حتماً خلفية فكرية، تختصر نلسها، ورؤيتها، وتحليلها، من خلال المصطلح النقدى، والمنهج الذى يلائمه ويستعمل فى إجارها، ويتبادل الخدمة معه."^(١٤)

وهو ما يفسر سر تأكيد د. الجرارى - فى غير موضع من كتابه: خطاب المنهج - على جزئية هذا التصور وقصوره؛ لاعتباره المنهج نسقاً من الأدوات الإجرائية المساعدة على ضبط خطوات البحث، ليس إلا، مما لا يمثل فى رأيه سوى مظهره الخارجى الرئى فقط: "لقد شاع أن المنهج مجرد وسيلة للبحث عن المعرفة، وفنصها، أى مجرد خطة مضبوطة بمقاييس، وقواعد، وطرق تساعد على الوصول إلى الحقيقة، وتقديم الدليل عليها، هذه مجرد أدوات إجرائية، وهى فى نظرنا، لا تمثل إلا جانباً واحداً من المنهج، أقترح تسميته بالجانب الرئى فى المنهج."^(١٥)

أما جذوره، فتمتد لترتيب بقسمه الخفى اللامرئى، المتمثل فى الرؤية العرفية، والخلفية النظرية المؤطرة له، والمحددة لأهدافه ومرامييه، والتى لا يعدو مظهره المرئى أن يكون ترجمة عملية

لها، بحيث يستحيل فهم الشق الأول دون الثاني. والعكس صحيح، لأن العلاقة بينهما جدلية كعلاقة العلة بالعلول. ولا يتحقق الفهم الشامل والعميق للمنهج، إلا في إطار هذا التصور الكلي المتكامل: "ولكن هناك جانباً آخر غير مرئي، باعتبار المنهج، أولاً وقبل كل شيء، وعياً ينطلق من مفاهيم ومقولات وأحاسيس ذاتية، وتنتج عنه رؤية. ويتولد تصور وتمثل للهدف من المعرفة. من هذين الجانبين: الرئى واللامرئى، يتكون المنهج - أى منهج صحيح - من حيث هو منظومة متكاملة ومتناسقة."^(٢٠) أى أن ما يتم التركيز عليه - غالباً، في الدراسات المتحورة حول هذا الموضوع هو الجانب الرئى، الذى لا يشكل سوى الرحلة العملية الأخيرة من مسيرة المنهج، التى تبدأ بتحديد ملامح الخلفية النظرية المؤطرة له. وكذا الرؤية المحددة لخصوصيته، ووظائفه، والأهداف المطلوبة منه، إلى غير ذلك من الأسئلة التى لابد من إيجاد أجوبة لها، فى إطار فهم شمولى عام للمنهج. وهو ما يعنى بطريقة أخرى، أن اختيار الوجه الظاهر لمنهج معين، ليس عملية اعتباطية أو مجانبية، وإنما هو اختيار مقصود، مرهون بتصور نظرى، ضمنى، سابق، يحدده ويوجهه. وبعبارة أخرى: إن القسم الظاهر للمنهج ليس سوى الترجمة العملية والإجرائية. أو بمعنى أدق: الإجابة الصريحة والعلنية على الأسئلة الضمنية التى يطرحها قسمه الخفى اللامرئى. وهكذا فإذا أخذنا - مثلاً - نموذج التصنيف الثلاثى للمناهج (داخلية - خارجية - توفيقية)^(٢١) الذى وضعه أحد الباحثين المغاربة، نلاحظ أن المكونات الظاهرية لكل واحد منها، تتماشى فى العمق ونوعية الرؤية الخفية المؤطرة له. بحيث يستحيل الجمع - مثلاً - بين المكونات الظاهرة لمنهج ما، والرؤية اللامرئية لمنهج آخر، ولا توظيف الخطوات الإجرائية لمنهج معين، فى إطار خلفية نظرية مرتبطة بمنهج مخالف، لما يمكن أن يتولد عن ذلك من تشويه وتلفيق بين وجهى المنهج: الظاهر والخفى، والتى من المفروض أن تطبع العلاقة بينهما بانسجام وتناسق تامين، بشكل يسمح بتحقيق أنسب للأهداف والغايات المرسومة له، مما يعكس أهمية الدور الذى يلعبه القسم الخفى من كل منهج، فى فهم قسمه الظاهر. ويحقق الاستيعاب الشامل والكللى للمنهج: روحاً وجسداً، بعيداً عن كل تصور جزئى قاصر. وهذا ما عيز عنه أحد المنظرين بقوله: "المنهج: ونظر إليه، ليس باعتباره مجرد أسلوب أو وسيلة، تضبطها خطة وقواعد، تنير السير فى طريق البحث عن الحقيقة، وتساعد على الوصول إلى نتائج معينة، ولكن باعتباره منظومة متكاملة، تبدأ بالوعى والرؤيا المشككين لروح المنهج وكنهه اللامرئى، وتنتهى بالعناصر اللازمة لتحقيق تلك الرؤيا، وذلك الوعى، من خلال الكشف والفحص والدرس والتحليل والبرهنة، للإثبات أو النفى"^(٢٢).

(٢) قيمة المنهج فى كفايته الإجرائية:

بناء على ما سبق، يمكننا القول، إن المنهج - أى منهج - إنما هو أداة يتوصل بها الباحث، لتحقيق الأهداف المحددة، والمسطرة سلفاً للمزعم إنجازه. ومن ثم فإن قيمته الحقيقية، لاتقاس إلا بما يختزنه من هذه الطاقة الإجرائية. شأنه فى ذلك شأن باقى الأدوات والوسائل، بعيداً عن أى معطى آخر، كيفما كان نوعه، ومصدره: (حدثاً، معاصرة، أصالة، إيديولوجيا، إلخ من الاعتبارات التى قد نلصق آثارها فى تصنيفات بعض الباحثين للمناهج)^(٢٣) إن نحن أردنا، فعلاً، تطوير خطابنا النقدي، وتحريره، من كل ما يعيق مسيرته وتقدمه. كما يطالب بذلك بعض الباحثين^(٢٤)، وهو مالا يمكن تلمسه إلا من خلال التطبيق، والتطبيق وحده. وفيما عدا ذلك، تبقى كل المناهج صالحة بالقوة، وعلى قدم المساواة، مهما اختلفت منطلقاتها، وخلفياتها المرجعية والإيديولوجية، مالم تثبت التجربة عكس ذلك. أى أن الإيمان المطلق، والمسبق بصلاحيته منهج من المناهج وتفوقه القبلى على باقى المناهج الأخرى، شئ غير مقبول، يدخل فى باب التشجيع الأعمى المنافى لأبسط قواعد البحث العلمى. فكما أن القانون الجنائى ينص على أن "المتهم برئ إلى أن تثبت إدانته" فكذلك المناهج صالحة إلى أن يثبت العكس، وهو ما يؤكد عليه صراحة المؤلف الدكتور عباس الجرارى، فى أكثر من مكان من كتابه: خطاب المنهج حيث يقول: "إن قيمة أى منهج ليست كاملة فقط فى نوع الأدوات التى استعملها الباحث. سواء أكانت صالحة أو غير صالحة، لمجرد أن البحث - أو موضة - يقتضى نوعاً ما من المناهج. ولكن قيمة أى منهج رهينة بما يحققه فى نطاق رؤيته وهدفه"^(٢٥)، كما يضيف قائلاً: "أود أن ألفت النظر إلى

قضية أساسية ألح عليها، وإن أغفلها الكثيرون ممن يؤخذون ببعض المناهج، وهي أنه يجب أن نعتز بتعدد هذه المناهج، وبأننا قد نقبل بعضها، و قد نرفض البعض الآخر، ولكننا حين نفعل لا ينبغي أن نراعي منطلقاتها الفلسفية، وإنما علينا أن نراعي مدى صلاحيتها وطاوعيتها لموضوع الدرس^(١٧)، وهو رأى نجد صدها في أكثر من كتاب - وعلى لسان غير باحث من الذين خبروا الإشكالية تنظيراً وممارسة - زمناً غير يسير، فتمكنوا من تلمس أبعادها وحدودها الإجرائية المرتبطة أصلاً بالتطورات المعرفية والعلمية، بعيداً عن كل شوفينية ضيقة أو تشيع أعمى: "لأن المناهج، مهما تكن، يأتى عليها يوم، بعد أن تعطى كل ثمارها، فتفقد خصوصيتها وتصبح عاجزة، عن أن تفيدها بشئ - أو أن تعرفنا بجديد، ولذا فإن أنجع ما يكون حديثنا عن المناهج، ليس فى ضبط قواعدها وتحديدها أدق تحديد ولا" عندما يقوم وحده كصرح نسقى أو معيارى، ولكن عندما يكون خصباً هنا والآن"^(١٨).

بمعنى أن الحكم على كفاية منهج من المناهج، ليس وفقاً على تماسكه النظرى وحده، بقدر ما هو مرتبط أساساً، بقدرة الإجرائية، مما لا يمكن تلمسه إلا من خلال التطبيق، وفى ارتباط بموضوع، وظرف تاريخى، محددين. فإذا ما أسعفنا على تحقيق الأهداف المرسومة للبحث، اعتبر لا ينبغي أن يتخذ ذريعة لإطلاق صلاحيته وتوسعنا، لتشمل كل المواضيع على اختلاف أصنافها وأهدافها، دون قيد أو شرط، لأنه: "لا وجود للمنهج الذى يمكن أن يقال عنه، إنه الصالح والدائم، أو الأصلح والأدوم، بإطلاق، كما يظن كثير من الدارسين: المبتدئين منهم بصفة خاصة. طالما أن المنهج، هو ذلكم الوعى، وتلكم الرؤية، وذلكم الهدف. أما الطريقة فقد تكون مجدية بالنسبة لموضوع، ولاتكون بالنسبة لغيره. وقد تكون مسعفة فى فترة. ولاتكون لفترة ثانية."^(١٩) أى أن كفاية المنهج، أى منهج - تبقى "قضية نسبية"^(٢٠) فى ارتباط تام بخصوصية الموضوع المدروس، ومعطياته المرافقة الأخرى، كالظرف التاريخى والحضارى إلخ، بحيث لا يمكن مثلاً، تطبيق المنهج البنيوي الشكلانى فى دراسة ذات أبعاد سوسيولوجية. أو العكس. وهو مادفع العديد من الباحثين للتأكيد على ضرورة اعتبار خصوصية الموضوع، من حيث هو غاية وهدف، فى عملية اختيار المنهج، بما يحقق الانسجام المطلوب بين رؤية المنهج، من جهة، وأهداف البحث، من جهة أخرى: "فطبيعة الموضوع هى التى تحدد المنهج"^(٢١) لا العكس. لأن المنهج، كيفما كان، ينبغي ألا يتجاوز دوره، حدود المعين والمساعد للباحث على إنجاز بحثه، ومن ثم يجب عليه أن يكون حذراً فى التعامل معه، بحيث لا يترك نفسه عرضة للوقوع فى حباله، مما قد يؤدى فى النهاية لتحريف البحث عن طبيعته، وما رسم وسط له سلفاً من أهداف، فبدلاً أن يكون بحثاً فى قضية أدبية مثلاً، يصبح دليلاً على الكفاية العملية لمنهج ما، أو سقوطاً فى (المناهجية)^(٢٢) كما يحلو للبعض أن يسميها، والفرق كبير طبعاً بين الباحثين، ويؤدى حتماً، وبالضرورة، لتغيير جذرى فى نوعية العلاقة القائمة بين المنهج، من حيث هو أداة، بالموضوع، من حيث هو غاية وهدف. لأن طبيعة بحث غايته التدليل على الكفاية الإجرائية لمنهج ما - كما فعل كل من فرويد وماركس مثلاً مع بعض الأعمال الأدبية - هى غير طبيعة بحث آخر لا يتجاوز دور المنهج فيه، حدود الأداة المساعدة، كما فعل جان بيار ريشار - مثلاً - مع أعمال مالارم. فالدراسة الأولى، تجعل من المنهج غاية، والموضوع وسيلة، ومن ثم تعطى لنفسها حق إدخال كل التعديلات الضرورية على الموضوع ومشروعيتها، قصد جعله مناسباً للهدف المرسوم للبحث، من حيث هو بحث يراود به الاستدلال على الكفاية الإجرائية لمنهج، ليست إلا دون الشعور بأى حرج مما قد يلحق الموضوع المدروس - وهو هنا وسيلة - من جراء ذلك، من تحريف وتشويه واختزال، إلى آخره من المظاهر الرضائية، التى تطبع للأسف بعض ممارستنا النقدية الحالية: "ونحن حين ننظر فى محاولات نقادنا فى الرحلة الحديثة المعاصرة نجد أنهم سعوا إلى التوصل ببعض مناهج النقد الجديد التى أعطت شماراً كلية أو جزئية عند الغربيين، ولكن سعيهم لم يتجاوز التجريب الذى لم يتح له أن يتم دون الوقوع فى الخلل، وهو خلل مرده إلى أن التطبيق لم يكن متقناً سليماً. وما كان له أن يأتى على الوجه الأنسب بسبب الاختلاف الذى يمس نوع المعطيات ومدى تأثيرها حين تكون مستخلصة من بيئة

ويحاول إلصاقها ببيئة أخرى من جهة، والذي يمس طبيعة التعبير وأداته وكل ما يرتبط بهما من جهة أخرى^(٣٧). بينما تقلب الدراسة الثانية المعادلة. أو بتعبير أدق، تصححها بجعلها المنهج وسيلة مسخرة لخدمة غاية هي الموضوع، خلافا لما كان عليه الأمر في الدراسة الأولى، مع الاحتفاظ طبعاً، بقاعدة التعامل الرنة والليونة نفسها مع الأدلة، بما يناسب خصوصية الموضوع - الغاية والهدف. فالمنهج أداة، ومن طبيعة الأدلة أن تكون ذات كفاية عملية ضيقة. ونسبية، لإرتباطها بموضوعات متنوعة ومختلفة، خصوصاً في مجال الأدب حيث: "كل أثر فريد من نوعه، لا يقاس به غيره"^(٣٨)، ومن ثم فإن كل محاولة استعمال لهذه الأدلة، التي هي المنهج، خارج نطاق اعتبار اختلاف الموضوعات وتميزاتها، سيؤدي حتماً، للسقوط في بعض الظواهر السلبية^(٣٩) التي يدانها نلعمس بعض مظاهرها في الكثير من ممارستنا النقدية من السبعينيات إلى الآن. وهذا ما يضع الباحث، وهو يتعباً لإنجاز بحث ما بين المارقة والسندان، كما يقال، فإما أن يتعامل بقداسة مع المنهج، ويحتفظ له بخصوصياته وجزئياته، ولو كان على حساب الموضوع المدرس، بحيث تصبح غاية البحث القليل على الكفاية الإجرائية للمنهج، ليس إلا. وإما أن ننزل المنهج عن عرشه، ونعامل معه بنوع من الليونة والرونة، التي تقتضيها خصوصية الموضوع، وبذلك نحافظ للبحث طلي هدفه، وللموضوع على طبيعته وتميزه. واضعين المنهج، من حيث هو لهذه الغاية مكانته الحقيقية التي ينبغي أن يؤوض فيها، كما يشيد بذلك أغلب الباحثين^(٤٠)، ومن بينهم الدكتور عباس الجراري حيث يقول: "حين ننظر بعد هذا في المنهج أو المناهج التي توسل الباحثون بها لإنجاز أعمالهم، نجد أنها متأثرة بطبيعة موضوعات هذه الأعمال"^(٤١).

(٣) قضية المنهج والإشكال الحضاري العربي العام

لأشك أن اللتتبع للحركة الثقافية العربية عامة، يلاحظ - بكل سهولة - التمزق الذي يطبع خطابها النقدي، ويقسمه، ولو بشكل غير متساو لمجموعتين:

- واحدة تعتمد المناهج الغربية الحديثة، بكل مالها من حمولة حضارية، فكرية وأيديولوجية، تجعل منه خطاباً نقدياً عربياً أكثر منه عربياً، نلعمس آثاره السلبية في شكل اغتراب جزئي أو كلي، يطبع مختلف أطرافه، (موضوعاً وتالياً، وتلقياً).

- وأخرى توظف مناهج عربية أصيلة، تمتد جذورها لتتظرب في عمق التاريخ العربي، أيام ازدهار الحركة الأدبية عامة، والنقدية منها على الخصوص، مع أعلامها الرموقيين أمثال الجرجاني والجاحظ وقدامة وابن سلام إلى آخر القائمة الطويلة.

وهو انقسام يجسد بصدق وعمق، التصدع والحيرة اللذين طبعاً - ولا يزالان - توجهات المفكرين العرب حيال إشكالية النهضة التي واجهتهم منذ الحملة النابوليونية على مصر إلى الآن. وما صاحبها من إحساس فظيع بعمق الهوة الحضارية الفاصلة بين غرب متقدم متطور، وشرق متخلف جامد: "فقد أمكن لأوروبا أن تعيش اليوم عصر النقد الأدبي الذي يواكب التحولات الاجتماعية والثقافية والسياسة، على أن الأمر لا يبدو كذلك بالنسبة للعالم العربي الذي لا يزال تائهاً في خضم ظروف سلبية تحتم على المثقف إعادة النظر في كل مستلزمات الحياة الثقافية"^(٤٢). أو كما قال باحث آخر مشخفاً حجم هذا التباين الحضاري: "أرضية منهجية واصطلاحية شاملة هناك، وأخرى محدودة وجزئية هنا، وإبداع علمي ولي وجهه شطر أولئك، وولي ظهره هؤلاء"^(٤٣).

فانقسموا لفريقين؛ واحد يدعو للانفتاح اللامشروط على الغرب، والثاني ينادي بالعودة للتراث والانغلاق عليه: "وكان ما كان مما آل إليه واقع الفكر العربي الإسلامي في المرحلة الحديثة والمعاصرة، متخلفاً عن ركب الآخرين المتقدم، لاهثاً خلفه يريد المواكبة واللاحاق، ومخلفاً وراءه تباينين متباينين متباينين. كل منهما يضم نفسه ويلقي الآخر:

أحدهما: يدعى الأصالة، ولكنه مغلق وعاجز. والآخر: يزعم التفتح، ولكنه واقع في براثن التبعية والاستلاب^(٣٦) بمعنى أن الانقسام الذي يطبع خطابنا النقدي المعاصر ما هو في الحقيقة سوى مظهر من مظاهر المواقف المتباينة التي تتخذها من الإشكال الحضارى العام الذى نواجهه، ولا يمكن فهم أبعاده العميقة، أو الدور الريادى الخطير الذى يمكن أن يلعبه المنهج فى تجاوز هذا التحدى الحضارى، خارج هذا الإطار الشمولى التكاملى، لما بينهما من تداخل. عادة ما يطبع علاقة الجزء بالكل. كما يؤكد على ذلك الدكتور الجرارى فى مقدمة كتابه: خطاب المنهج حيث يقول: "تعتبر قضية المنهج فى طليعة اهتمامات الدارسين والنقاد العرب. إذ يرونها حجر الزاوية لتجاوز الأزمة التى يعانىها الفكر، وكذا تخطى الواقع فى شتى مظاهر معاناته. إلا أن عرضها مفصولة عن السياق المعرفى ومجموع مكونات الذات وحواجز الإبداع. يجعل التناول مبتورا لا يفضى إلى رؤية صحيحة ومكاملة، تبلور حقيقة المنهج، وتتيح التحكم فيه لحل إشكاليته"^(٣٧).

وهو تصور يشاطره إياه غير باحث: نكتفى هنا باستعراض نموذج واحد منهم فقط. يرى "أن إشكالية المنهج، من قبل ومن بعد، جزء من إشكالية شاملة كبرى، ما نفتأ نعانى من ثقلها ودوارها على أكثر من صعيد، تلك هى إشكالية البحث عن الذات فى مهاب الأنواء والأهواء، لنبوءها مكانا لا تقا تحت الشمس، ذلك بالتحديد هو قدرنا وإشكالنا المنهجى الأكبر"^(٣٨).

وهو إشكال يستوجب أخذ البعد التاريخى، والخصوصية الحضارية الذاتية، بعين الاعتبار فى كل حل موضوعى عقلائى يتوخى إخراج العالم العربى من وضعه المأساوى الممزق، بين غرب متقدم تنوق إليه، وتراث حضارى متجاوز ترتبط به. وهو ما ينقص الحقلين السابقين الواقعيين بحكم تعصبهما للأعمى لأحد الطرفين (الحضارة الغربية أو التراث العربى) إما فى أغلال الانغلاق المكس للتحلف، أو براثن الانفتاح اللامشروط الموقع فى أحضان الاستلاب. كما يجمع على ذلك أغلب المهتمين، وتؤكدته النتائج العملية السلبية لتطبيقاتها الفعلية على مستوى الواقع، مما يفسر موقف بعض الباحثين الرافض لهما. بالنظر لمعقهما فى حل معادلة التحدى الحضارى الصعبة، حيث يقول: "إن الانسياق لأحد التيارات لا يجرى فى شئ"^(٣٩).

لأن المنهج، شأنه شأن باقى الإفرازات الحضارية الأخرى، إنما هو أولا وقبل كل شئ، ثمرة مرحلة تاريخية ذات خصوصيات اجتماعية واقتصادية وسياسية معينة، ومن ثم فإن كل تعامل معه يغيب هذه الحقيقة، يتولد عنه بالضرورة نوعا من الانسجام بفعل اختلاف ظروف نشأته وميلاده عن ظروف تطبيقه. وهو ما يستدعى إعادة النظر المستمرة فى المنهج، لجعله مواكبا دائما لشروط تطبيقه الجديدة المتجددة، مادام يستحيل تكييف هذه الأخيرة مع، حتى لا يبقى هناك نشاز وتنافر بين الاثنين، تنعكس آثارها السلبية على نوعية الدراسات والأبحاث، فى شكل ظواهر مرضية، شبيهة بتلك التى تكتنف بعض ممارساتنا النقدية الحديثة. نتيجة تغييرها للبعد التاريخى فى تعاملها مع النماذج الحديثة، كما يلاحظ ذلك الدكتور الجرارى: "... إن ما يقال عن مقلديهم من العرب، يكاد، أن يفرغ محاولاتهم من كل إيجاب، إذ تتضخم المآخذ، لا سيما والمعطيات المشار إليها تكاد أن تكون غير ذات صلة ببيئة الأدب العربى فى بعدها الاجتماعى والنفسى والاقتصادى دون أن نتحدث عن طبيعة اللغة"^(٤٠).

فالمنهج كيفما كان، ليس بريئا، ولم ينزل من السماء، وإنما هو وليد شرعى وطبيعى لظروف تاريخية وحضارية معينة، ومن ثم فهو لا يمتلك كفاية إجرائية مطلقة، بحيث يمكن تطبيقه فى كل العصور والأمكنة، بغض النظر عن حجم الفروق والاختلافات التى تفصلها عن ظروف النشأة والياد التى كان المنهج ثمرة لخصوصيتها، دون أن يتسم هذا التطبيق بطابع التعسف. ستكون له دون شك مضاعفاته السلبية على نتائج هذه الدراسات، فى شكل ظواهر مرضية، أبرزنا بعض آثارها السلبية سابقا.

أى أن المنهج، باعتباره وليد ظروف تاريخية وحضارية متميزة، يكتسب بفعلها طابع النسبية الإجرائية المرتبطة بخصوصية الظروف التى أفرزته، وكل تعامل معه خارج هذا الإطار،

يحتّم على الباحث الجاد - المهتم بقيمة بحثه وعلمية نتائجه، وكذا صلاحية الأداة الإجرائية المعتمدة في إنجازها، تحريره - من ارتباطه السابق، عن طريق إعادة النظر فيه - على ضوء الخصوصيات التاريخية والحضارية لطروفي التطبيق، وما يميزها عن ظروف النشأة والميلاد، شريطة طبعاً، ألا يمس هذا التعديل جوهر المنهج وثوابته بالتحريف. وأن يقتصر فقط على عناصره المتغيرة.

وعليه، فإذا كانت ظروفنا التاريخية والحضارية الحالية تحتم علينا - بحكم التخلف الذي توجد فيه - لتجاوزها، الاقتباس في كل المجالات، بما فيها المناهج. ومن جميع الجهات (شرقية كانت أو غربية). على حد سواء. مادام الاقتباس في حد ذاته. يعتبر أمراً عادياً وطبيعياً بين الأمم والشعوب، لكون الفكر لا يعبر كبير اهتمام للحدود السياسية والجغرافية المصطنعة القائمة بين الدول. وإنما العيب، كل العيب، يكمن في نوعية هذا الاقتباس وطبيعته، وأخص بالذكر هنا (الاقتباس الأعمى) الذي لا يعبر أي اعتبار للمتغيرات التاريخية والحضارية الناجمة عن هذه العملية. وبذلك يتجاوز حدود (الانفتاح) ليستقط في أحضان الانبطاح. والاستلاب والتبعية، والاختراب، إلى غير ذلك من الأوصاف السلبية المتولدة عن غياب ما أسماه الدكتور إدوارد سعيد (بالوعي النقدي) في اقتباساتنا الحضارية والفكرية: "فنحن نحتاج إلى النظرية. بكل تأكيد لأسباب متنوعة لا مجال لذكرها. أو تعدادها هنا. وما نحتاج إليه أيضاً - علاوة على النظرية - هو الاعتراف النقدي، بأنه لا توجد هناك نظرية قادرة على التغطية والتطويق والتنبؤ مسبقاً، بكافة الأوضاع التي يمكن استخدامها فيها(1)... وهذا يعني أنه ينبغي استيعاب النظرية في المكان والزمان اللذين تبرز كجزء منهما. حين تعمل في الزمان ولأجله، وتتجاوب معه. وبناء على ما تقدم، فإن المكان الأول يمكن قياسه ضد الأماكن اللاحقة. حين تبرز النظرية لكي توضع الاستخدام. فالوعي النقدي، هو إدراك للفوارق بين الأوضاع، وكذلك هو إدراك للحقيقة القائلة بأنه ما من نظرية أو نظام. يستتضب (أو يغطي أو يسيطر على الوضع الذي ينشأ منه. أو يتم نقله إليه. وباختصار. فإن النظرية لا يمكنها. أبداً. أن تكون تامة وكاملة. مثلاً أن اهتمام المرء، في الحياة اليومية لا تستوعبه أبداً الصور الزائفة والنماذج أو التجريدات النظرية المستخلصة منها(2)".

وهو الموقف نفسه تقريباً الذي يجمع أغلب المفكرين المنبصرين، لأنه إذا كان الانفتاح ضرورياً لكل تقدم، فإنه سرعان ما يصبح انسلخاً وتبعية، إذا لم يقتيد بشروط موضوعية تضبط حدوده وتوجهاته. وتحافظ للذات على خصوصياتها وتمايزاتها، التي بدونها لن تجد مكاناً في الخريطة الكونية. شريطة طبعاً أن يحتلح هذه المحافظة - حد الانغلاق فتتقلب إلى انفتاح - الأبواب ويكرس التخلف. لأن: "النهضة لا تنطلق من فراغ بل لابد فيها من الانتظام في تراث، والشعوب لا تحقق نهضتها بالانتظام في تراث غيرها، بل بالانتظام في تراثها هي. تراث الغير - صانع الحضارة الحديثة - تراث ماضيه وحاضره، ضروري لنا قلعاً. ولكن - تراث - لا نندمج فيه ونذوب في دروبه ومنعرجاته، بل بوصفه مكتسبات إنسانية: علمية ومنهجية متجددة ومتطورة. لابد منها في عملية الانتظام الواعي العقلاني النقدي في تراثنا(3)". وهو هدف لا يمكن أن يتحقق إلا باتخاذ موقف وسط توفيق(4) يأخذ بعين الاعتبار وضعنا الحضاري الراهن بكل أبعاده وخصوصياته، بين تراث قديم من إفراز مرحلة لم يعد لها وجود - من جهة - وحضارة غربية حديثة تتجاوزنا معطياتها بمراحل كثيرة، من جهة أخرى، مما سيعمل دون شك على تمكيننا من ميكانيزمات المعرفة المعاصرة، ويؤصل جذورها في تربتنا، بعيداً عن كل تبعية أو استلاب. كما يؤكد على ذلك بعض الباحثين: "لكن لابد من موقف وسط يركز الهدف فيه على صياغة علم إسلامي بما يستتبعه من مناهج، حتى تتحقق مساهمة المسلمين في إغناء المعرفة التي أخذت اليوم أبعاداً إنسانية عالمية. وهذا الموقف الوسط يقوم على توفيقية تكون مقضية إلى تأصيل المعرفة والمنهج، وليس إلى التلفيق الذي كثيراً ما يخلط بينه وبين التوفيقية(5)". وهو ما لا يمكن ترجمته على مستوى الواقع، حسب الدكتور الجارري، إلا بالقيام بعمليتين متكاملتين تمد في كل واحدة منهما اليد لحضارة من الحضارتين العربية والغربية، بنوع من الوعي التاريخي الفاحص، حتى يتحقق التلاحق المطلوب، بالانسجام والتوافق المطلوبين، دون نشاز أو تنافر: "أولهما: الرجوع إلى

تراثنا العلمي وسير أغواره، واكتشافه من جديد لحصر العناصر المعرفية والمنهجية، واستحضار ما هو منها حي وملامح لتوظيفه كما هو - أو ما هو قابل للتطوير قبل التوظيف. وكذا لاستخلاص ما هو صالح للنطلق منه أو نستوحي أو نستخدم بعض ما يقوى فينا قدرة الإبداع أو يفتح أبوابه.

وآخرهما: التفتح بوحي وعمق وحرية على تراث الغرب. وبجد، في شتى نواحيه ومختلف ميادينه، ليس لمجرد اتباعه والبقاء في مؤخرة الركب لاهئين خلفه. ولكن لاكتساب المقومات التي أهلته للتقدم. وامتلاك المفاتيح التي يبقى مسدوداً أي باب في وجهه يريد دخوله وارتياده. ويدون هذا الامتلاك وذلك الاكتساب سوف نظل مجرد مستهلكين لما يتبقى من فتات يلفظه الغير. إن إجراء هذه العملية يتطلب وسائل وإمكانات. تقوم على مدى إحساننا بالواقع الذي نعيشه. ومدى الرغبة في تغييره. والقدرة على هذا التغيير. كما تقوم على معرفتنا بالذات، والكيان وتحديدنا للغايات والأهداف. ونظرتنا الموضوعية للآخر في غير قبول أو رفض مسبقين، وتقوم قبل هذا وبعده على الوعي الصحيح بالعملية لفهمها وإدراكها واستيعابها. في حقيقتها وعمقتها. بعيداً عن أي جدل عقيم. لا يستند إلا على مجرد التحيز والخصومة. وتلك إشكالية أخرى^(١٦).

وبذلك يتحقق التعامل الواعي مع المناهج بعيداً عن كل تشجيع أعمى أو شوفينية ضيقة. مما يتكون له عواقب إيجابية على خطابنا النقدي وتنقذه مما يتخبط فيه من ظواهر مرضية.

الهوامش:

(١) الطاهر وعزيز، مقدمة كتاب: المنهجية في الأدب والعلوم الإنسانية، تأليف جماعي، منشورات توبقال.

١٩٨٦، ص: ٥١.

(٢) الطاهر وعزيز، مقدمة المرجع السابق، ص ٧.

(٣) الطاهر وعزيز، مقدمة المرجع السابق، ص ٦.

(٤) الموني نجيب، ظواهر نصية، عيون المقالات، الدار البيضاء، ١٩٩٢، ص: ٧.

(٥) الموني نجيب، مرجع سابق، ص ٦.

(٦) الطاهر وعزيز، مقدمة مرجع سابق، ص ٥.

(٧) الموني نجيب أسماها (المنهجية) يراجع كتاب ظواهر نصية.

- المصطفى الشاذلي أسماها (ظاهرة الاغتراب في النقد العربي) راجع رسالة جامعية بالعنوان نفسه تحت إشراف الدكتور حسن النديمي. موجودة بمكتبة كلية الآداب والعلوم الإنسانية بمكناس. التابعة لجامعة الولي إسماعيل.

- الدكتور أحمد الطريسي أعراب، أسماها (التكرار الآلي للمنهج) يراجع كتاب: التصور المنهجي ومستويات الإدراك في العمل الأدبي والشعري، منشورات بابل للطباعة والنشر، الرباط، ١٩٨٩، ص ١٦.

- إدريس الزمزمي، أسماها (اغتيال النص) يراجع كتابه: أفق الرؤيا: مقاربات في النص والإبداع، منشورات بابل، الرباط، ١٩٩١، ص ٥٩ - ٦٠.

(٨) الدكتور الجاروي عباس، خطاب المنهج منشورات السليمر. ١٩٩٠، ص ١٤.

(٩) الموني نجيب، مرجع سابق، ص ١٤ - ١٤.

(١٠) حمادي، مناقشة عرض الدكتور محمد عابد الجابري: التراث ومشكل المنهج، ضمن كتاب: المنهجية في الأدب والعلوم الإنسانية، دار توبقال، ١٩٨٦، ص ٩٢.

(١١) الموني نجيب، مرجع سابق، ص ١٤-١٣.

(١٢) د. الجراروي عباس، مرجع سابق، ص ٢٠.

(١٣) الشراقاوي عزيز: وضعنا النقدي، وضعنا الثقافي، مجلة: الثقافة الجديدة، العدد: ١١/١٠، السنة الثالثة، ١٩٧٨، ص ٦٢.

(١٤) د. الجراروي عباس، مرجع سابق، ص ٤٠-٤١.

(١٥) د. الجراروي عباس، مرجع سابق، ص ٤١-٤٠.

(١٦) يراجع: د. أحمد الطريسي أعراب، مرجع سابق، ص ٧-٨.

(١٧) د. الجراروي عباس، مرجع سابق، ص ٧٧.

(١٨) راجع الكتب، والمقالات التالية:

- المونى نجيب: مرجع مذكور.

- الشمعة خلدون: المنهج والمصطلح، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٧٩.

- د. المنيعي حسن: "أزمة المنهج في النقد العربي: النقد المغربي نموذجاً، مجلة: الثقافة الجديدة، عدد: ١٠ - ١١، السنة الثالثة، ١٩٧٨.

(١٩) نذكر منهم على سبيل المثال لا الحصر، د. عباس الجرارى، مرجع سابق.

- د. طاهر وعزيز، مقدمة مذكورة.

- د. محمد عابد الجابري، مقالة مذكورة.

- خلدون الشمعة، مرجع مذكور.

- المونى نجيب، مرجع مذكور.

(٢٠) د. الجرارى عباس، مرجع سابق، ص ٧٣.

(٢١) د. الجرارى عباس، مرجع سابق، ص ٧١.

(٢٢) د. طاهر وعزيز، مقدمة مرجع سابق، ص ٦.

(٢٣) د. الجرارى عباس، مرجع سابق، ص ٧٣.

(٢٤) د. الجرارى عباس، مرجع سابق، ص ٧٣.

(٢٥) د. محمد عابد الجابري، عن المونى نجيب، مرجع سابق، ص ٧١.

(٢٦) المونى نجيب، مرجع سابق، ص ١٥.

(٢٧) د. الجرارى عباس، مرجع سابق، ص ٢٠.

(٢٨) د. عبد السلام السدي، النقد والحدائث، دار الطليعة، بيروت، كانون الأول - ديسمبر ١٩٨٣، ص: ٤٧.

(٢٩) تراجع المراجع والكتب الواردة في الإحالة رقم ٧ على سبيل المثال لا الحصر.

(٣٠) تراجع الكتب التالية: د. عباس الجرارى: خطاب المنهج.

- خلدون الشمعة: المنهج والمصطلح.

- المونى نجيب: ظواهر نصية.

- تأليف جماعي: المنهجية في الأدب والعلوم الإنسانية.

(٣١) د. الجرارى عباس، مرجع سابق، ص ٨٩.

(٣٢) د. المنيعي حسن: أزمة المنهج في النقد العربي: النقد المغربي نموذجاً، مجلة: الثقافة الجديدة، عدد: ١٠ - ١١، السنة الثالثة ١٩٨٧، ص ٦٦ - ٦٧.

(٣٣) المونى نجيب، مرجع سابق، ص ٨.

(٣٤) د. الجرارى عباس، مرجع سابق، ص ٤٥.

(٣٥) د. الجرارى عباس، مرجع سابق، المقدمة.

(٣٦) المونى نجيب، مرجع سابق، ص ١٥ - ١٦.

(٣٧) د. الجرارى عباس، مرجع سابق، ص ٤٥.

(٣٨) د. الجرارى عباس، مرجع سابق، ص ٢٤.

(٣٩) د. إدوارد سعيد، انتقال النظريات، مجلة: الكرمل، عدد ٩: السنة، ١٩٨٢، ص ٢٧.

(٤٠) د. محمد عابد الجابري، مقالة بمرجع مذكور، ص ٨٧.

(٤١) والفرق كبير طبعاً بين التوفيقية والتلفيقية، كما حدد ذلك صاحب المعجم الفلسفي جميل صليبا، دار الكتاب اللبناني، بيروت. نقلاً عن كتاب خلدون الشمعة: "المنهج والمصطلح"، ص ٣٨، حيث يقول: (إن) - التلفيق - حسب المعجم الفلسفي هو أن نجتمع بتحكم بين المعاني والآراء المختلفة حتى نؤلف منها مذهباً واحداً، وهذه المعاني والآراء لا تبدو لك، متفقة إلا لعدم تعمقك في إدراك بوطنها، ولذلك كان استعمال هذا اللفظ في مقام الذم أكثر من استعماله في مقام المدح. ومذهب التلفيق مقابل لمذهب التوفيق، لأن مذهب التوفيق لا يجمع من الآراء إلا ما كانت وحدته مبنية على أساس معقول، أما مذهب التلفيق فلا يبال بذلك، لأنه يقتصر على النظر في ظواهر الأشياء نظراً سطحياً).

(٤٢) د. الجرارى عباس، مرجع سابق، ص ٤٥.

(٤٣) د. الجرارى عباس، مرجع سابق، ص ٣٠ - ٣١.

النظرية ومقاومة النظرية

فخرى صالح

ما معنى النظرية الأدبية المعاصرة، وما هي دائرة اهتماماتها وأين توجد حقول عملها، وكيف تنظر إلى نفسها بوصفها ممارسة؟ علينا أن نسأل أنفسنا هذا النوع من الأسئلة لنفهم الأسباب التي جعلت أعداء النظرية يهاجمونها بهذا القدر أو ذلك من الشراسة عادين ممارسة النظرية شكلا من أشكال التعمد الصنعية التي اجتاحت الممارسة الثقافية في الجامعات والمؤسسات الأكاديمية بعامه، وصولا إلى الصحف والمجلات وحتى البرامج الإذاعية والتلفزيونية في الغرب. وكذلك في العالم العربي. فعلى الرغم من صعوبة هذا النوع من الكتابة، الذي أطلق عليه بصورة خرقاء اسم "النظرية الأدبية"، وتعمده ولغته المتحذقة في أحيان كثيرة، استطاعت النظرية أن تنتشر خلال ربع القرن الأخير انتشار النار في الهشيم آخذة في طريقها أشكالا وأساليب كانت سائدة، مهدمة قلاع التقليد في الدراسات الأدبية وسائر العلوم الإنسانية.

يرى ريتشارد رورتي أن النظرية هي نوع هجين ظهر في القرن التاسع عشر في زمان جوته وماكولي وكارلايل وأميرسون، وهي نوع من الكتابة لا يهتم بتقويم النتائج الأدبية. ولا يعنى بالتاريخ الثقافي وحده. أو بفلسفة الأخلاق وحدها. أو بالتفكير الاجتماعي وحده. بل بهذه الأمور جميعها في الآن نفسه^(١). ويغض النظر عن صحة ربط رورتي النظرية بما كتبه عدد من الكتاب الأوروبيين والأمريكان في القرن التاسع عشر، أو عدم جواز هذا الربط، فإن ما يهمنا من تعريف رورتي هو أن النظرية لا تحصر نفسها في حقل محدد ولا ترى إلى نفسها بوصفها تخصصا في العلم الإنساني أو الاجتماعي أو الفلسفة أو النقد الأدبي. إنها نوع من الكتابة العابرة لحدود التخصصات مما جعل انتشارها في المؤسسات الأكاديمية وغير الأكاديمية سريعا وشديد التأثير. وقادرا على الحلول محل التخصصات الضيقة والمعالجات الموضوعية في حقول مثل النقد الأدبي وعلم النفس وعلم الاجتماع وغيرها من العلوم الإنسانية.

لكن النظرية بمعناها السائد الآن لا تنتسب إلى تأملات جوته وكارلايل وأميرسون، ولو جاز ذلك لكان من الممكن أن تعثر على نسب بعيد في الفلسفة اليونانية وفي تأملات الفلاسفة المصريين القدماء، وهو أمر يذوب الظاهرة ويعزلها عن شرطها التاريخي الذي صدرت عنه، ويساوي بين النظرية الأدبية وكل أنواع الكتابة الحرة التي لا تتلزم منهجية محددة في قراءة الظواهر والنصوص.

في مفتتح كتابه "النظرية الأدبية: مقدمة"^(٢) يشير تيري إيجلتون أننا نستطيع أن نؤرخ لبدايات النظرية الأدبية بما كتبه الناقد الشكلائي الروسي الشاب فكتور شكولوفسكي في مقاله "الفن بوصفه وسيلة" عام ١٩١٧، إذ تغير معنى "الأدب" و"القراءة" و"النقد" منذ ذلك الوقت. وهو بهذا المعنى يربط تاريخ ظهور النظرية الأدبية بنصوص الشكلايين الروس، ومن ثم بأتباعهم البيتيويين فيما بعد، الذين اهتموا بمعنى الأدب وبالشرط التي تصنع أدبية النص وتمكننا من التعرف على عناصره الداخلية التي تحقق هذه الأدبية، لكن الشكلايين الروس لم يكتفوا بعزل عناصر الأدبية في العمل الأدبي بل إنهم درسوا بعض وسائل التحفيز التي تحدد أدبية الأدب أو فنية العمل الفني. إن "الأدبية". بحسب شكولوفسكي. هي وظيفة من وظائف مايسميه "التغريب" أو "نزع الألفة" Defamiliarization.

نقد أسس الشكلائيون الروس في العقد الثاني من القرن العشرين تقاليد جديدة للدراسة الأدبية ناقلين ثقل الاهتمام من حقل دراسة سيرة المؤلف والمجتمع، الذي ينجز فيه العمل الأدبي، إلى العمل الأدبي نفسه وطبيعة تشكله عملا أدبيا واكتسابه هذه الصفة. ولعل الصيغ المنهجية والنظرية المحددة لقراءة العمل الأدبي، التي أنجزها عدد من النقاد الروس المتباينين الاهتمامات في بدايات القرن العشرين. هي التي ربطت ظهور النظرية الأدبية لدى جميع

مؤرخيها. بالشكلانيين الروس الذين لم يكن عملهم متجانسا كما يظن البعض؛ لكن الحماس الذي رافق اشتغالهم على اللغة الشعرية وشعرية الشعر والنثر هو ما جعل مؤرخي النظرية الأدبية المعاصرة يدرجون عملهم تحت العنوان نفسه.

إذا انتقلنا إلى نهاية الخمسينيات وبداية الستينيات، فإن أعلام البنيوية الفرنسية الطالعين في تلك الفترة سيفتقون ما يسمى "النظرية" إلى أفق آخر. ويطورون اهتمام الشكلانيين الروس بأدبية الأدب إلى نوع من الدراسة المنظمة للنص عازلين هذا النص عن الشروط الخارجية التي تحيط بإنتاجه. وقد كان اللساني الروسي رومان ياكوبسون، أحد مؤسسي حلقة موسكو اللغوية وكذلك حلقة براغ اللغوية، هو من صك مصطلح "البنيوية Structuralism". وبهذا المعنى اتصل نسب البنيوية الفرنسية وغير الفرنسية بأصلها لدى الشكلانيين الروس.

يكتب ياكوبسون عام ١٩٢٩ معلقاً على العمل اللساني لفردينان دي سوسير قائلاً: "إذا نحاول إعطاء اسم للفكرة الأساسية للمعلم في أيامنا، في تمظهراتها العديدة، فلن نجد أفضل من تعبير البنيوية. ومن ثم فإننا لا نعامل أى طقم من الظواهر التي يقوم العلم المعاصر بتحفظها بوصفها كتلة ميكانيكية بل بوصفها كلا بنيوي. وتتمثل المهمة الأساسية في الكشف عن القوانين الداخلية للنظام."^(١)

إن البنيوية تدعو إلى مفهوم النظام والكلية البنيوية وكذلك مفهوم العلائقية، الذي يحكم عناصر النظام. وتسعى إلى كشف القوانين الداخلية التي تحكم اللغة. وكذلك النص. ومن هنا نفهم سعي البنيويين إلى الدراسة التزامنية للنصوص والابتعاد ما أمكنهم عن الدراسة التعاقبية التي تقرأ تطور اللغة والنصوص في التاريخ. لقد انتقل العمل منذ ظهور عمل الشكلانيين الروس. ومن ثم كتاب فردينان دي سوسير "دروس في الألسنية العامة"، ونسل البنيويين فيما بعد. من خارجيات النص إلى داخله في محاولة لتأسيس علم جديد للنص يحره من القراءات الانطباعية والاجتماعية والنفسية التي تشد وثاق النص إلى كتابته وبيئته التي ظهر ضمنها.

الخطوة المتقدمة الأخرى التي خطتها البنيوية تتمثل في زوال الحدود بين التخصصات في العلوم الإنسانية. لا تحصر البنيوية اهتماماتها بالنصوص الأدبية، وبمفهوم الأدبية الذي ركز عليه الشكلانيون الروس، بل إنها تمد حقل عملها إلى الأنثروبولوجيا وعلم النفس ومناشط أخرى في مجال العلوم الإنسانية، بحيث نجد أن أعلام البنيوية في الستينيات تتراوح اختصاصاتهم بين النقد الأدبي والأنثروبولوجيا وعلم النفس وعلم اللغة^(٢).

في هذا السياق من تطور عدد من المعارف الجديدة، التي جرى وضعها تحت عنوان عريض هو "النظرية الأدبية"، أخذت مظلة المصطلح الأخير تتسع لتشمل حقولا من التحليل لا أظن أنه خطر ببال البنيويين الأوائل أنها ستنسب للبنيوية أو أنها ستكون نقيضا لها طالما من داخلها. وبغض النظر عن مجال التحليل أو طبيعة الاهتمامات. أو التشديد على مفاهيم بعينها أو الرغبة في الكشف عن صيغ متباينة من الممارسة الإنسانية، فإن ما يأسر اهتمام النسل الجديد من المعارف والخطابات هو الإمكانية غير المسبوقة لغزو مناطق جديدة من التعبير والممارسات وصيغ الوجود الإنساني. لقد بدأنا بالنص الأدبي. ومحاولة إيجاد علم للأدب مع الشكلانيين الروس. مروراً بمحاولات البنيويين الفرنسيين والأمريكيين لضبط النظام في اللغة والأدب. وانتهينا إلى تشظى المعارف وحقول التحليل التي تتوآصف تحت العنوان العريض للنظرية. وهكذا فإننا عندما نتصفح أى كتاب يدور موضوعه حول النظرية الأدبية سنجد عددا كبيرا من المدارس والتيارات والتخصصات والقراءات التي اجتمعت كلها تحت سقف "النظرية الأدبية". إن جولى ريفكين ومايكل راين. على سبيل المثال، يضعان العنوانين التالية لفصول كتابيهما "النظرية الأدبية: مختارات"^(٣) والذي تزيد صفحاته عن ١١٠٠ صفحة: شكلانيات، البنيوية واللسانيات، التحليل النفسي، الماركسية، ما بعد البنيوية والتفكيكية وما بعد الحداثة، النسوية، دراسات الجنس: دراسات المثلية الجنسية ونظرية الشذوذ، صيغ من التاريخيات. دراسات الأعراق وما بعد

الاستعمار والدراسات الدولية - الدراسات الثقافية. وهي عناوين. كما هو واضح. تدل على انفجار ما يسمى "النظرية الأدبية" وتوزعها على موضوعات وخطابات لا تحصى. وإذا طالعنا الأسماء التي تضمها مختارات ريفكين وريان فإنها تجمع إلى أسماء بوريس إخبينباوم وشكلوكسكي وميخائيل باختين، وكليانث بروكس ورومان ياكسون وكلود ليفي شتراوس وجاك لاكان وجاك دريدا وميشيل فوكو وجان فرانسوا ليوتار وهيلين سيكسو وأدريان ريتش وإدوارد سعيد وهومي بابا، أسماء أخرى مثل سيجموند فرويد وكارل ماركس وفردريك نيتشه ومارتن هايدجر وثيودور أدورنو وتوني موريسون. ومن الواضح أن جامعي هذه المختارات يقتصدان الذهاب بعيدا للوصول إلى أسلاف هذا الخطاب الجديد الذي نطلق عليه "النظرية الأدبية".

لقد أصبحت النظرية الأدبية علم العلوم. كما كانت الفلسفة في غابر الزمان، وأصبح الناقد الأدبي العتيق، الذي غاب تحت ركام الخطابات المتباينة، مطالبا بتوجيه اهتماماته لا إلى النصوص الأدبية فقط بل إلى جميع مظاهر الوجود إلى الحد الذي دعا واحدا من مؤرخي النبوية الأوائل. هو جوناثان كلر. إلى القول بأن النظرية الأدبية ليست معنية بالدراسات الأدبية فقط بل بمجموعة من الكتابات التي تتناول كل ما تقع عليه أشعة الشمس: إنها تتضمن أعمالا في الأنثروبولوجيا وتاريخ الفن والدراسات السينمائية ودراسات الجنس Gender واللسانيات والفلسفة والنظرية السياسية والتحليل النفسي. والدراسات التي تدور حول العلم ومفهومه، والدراسات التي تتناول التاريخين الثقافي والاجتماعي. وعلم الاجتماع... إلخ^(١). كما أن هذه النظرية تعيد النظر في المعايير المتداولة والمسلمات وتبحث عن بدائل لهذه المعايير والمسلمات والاقتراضات التي نعتقد بصحتها، وهي ليست كذلك. إنها تضع موضع المسألة عددا كبيرا مما نأخذ في حياتنا اليومية وكتاباتنا على عواهنه. ومن ضمن ذلك مفاهيم مثل المعنى. والمؤلف، والقراءة، والذات، وعلاقة النصوص بشروط إنتاجها^(٢). إن النظرية بهذا المعنى عابرة للاختصاصات، تؤثر في حقول معرفية بعيدة عن الدائرة التي تعمل ضمنها. ولعل تيري إيجلتون مصيب إذ يقول إن النظرية الأدبية هي "كتلة من الخطابات وأهية الصلة ببعضها بعضا نجمها تحت عنوان مؤقت هو النظرية ليس للنظرية. تلك الهوية العتيقة المصونة التي تملكها الخطابات الأخرى، ومن ثم يمكن استخدامها لأغراض وغايات مختلفة^(٣)."

إذا كانت النظرية لا تستقر على حال، كما أنها تعمل في عدد لا يحصى من الحقول. فمن أين تنبع مقاومتها والتحريض ضدها. والعودة للتخلص منها والحديث عن قصورها وصنيتها؟

يبدو أن الانتشار الواسع للنظرية الأدبية. وقدرتها على الامتداد إلى حقول ومناطق جديدة كانت في السابق حكرا على بعض المعارف والعلوم الإنسانية، وكذلك معالجتها للممارسات والتعميمات الإنسانية المختلفة بوصفها نصوصا خالصة، قد أدى إلى ترحل النظرية وابتعادها شيئا فشيئا عن إدراك الشروط السياسية والاجتماعية التي تجعل من "النصوص" التي تقرأها النظرية ممكنة الوجود. لقد تحولت النظرية. بحسب روبرت شولز^(٤)، إلى ممارسة سحرية كتيمة hermetic وأصبحت النصوص تنعكس على ذاتها ولا يمكن إسداها إلى مرجع، ولذلك فهي بعيدة عن متناول النقد وعن حقل بحثه.

يعتق شولز. في تعليقه على هذا النوع من النظرية الأدبية المنسحبة من العالم، موقف إدوارد سعيد الذي يطلق عليه اسم "النقد الديني". أو العلماني، مقابل ما يسميه في الصفحات الأخيرة من كتابه "النص والعالم والناقد" النقد الديني. ويرى سعيد أن "النصية" Textuality فرع من فروع النظرية الأدبية غامض وملغز ومظهر إلى حد بعيد (...). وغالبا ما تمزج النظرية الأدبية، كما تمارس في الدراسات الأكاديمية الأمريكية الآن، النصية عن الظروف والأحداث والإحساسات الفيزيائية التي جعلتها ممكنة الوجود وصيرتها واضحة ومدركة بوصفها نتيجة للعمل والجهد الإنسانيين^(٥). ويختلف سعيد مع هذه الممارسة انطلاقا من كونه يرى أن النصوص الأدبية في أكثر أشكالها مادية منسجكة بالظرف والزمان والمكان والمجتمع. إن النصوص موجودة في العالم [الدنيا]، ومن ثم فإنها دينوية". (ص: ٣٥) وعلى

هذا الأساس فإن هدف النقد الدنيوي هو "الوصول إلى إحساس مرهف بما تستلزمه قراءة أي نص، وإنتاجه ويته، من قيم سياسية واجتماعية وإنسانية" (ص: ٢٦).

انطلاقاً من هذا الفهم لوظيفة النقد يميز إدوارد سعيد بين النظرية والوعي النقدي "فالوعي النقدي هو إدراك الاختلاف بين المواقف، وإدراك الحقيقة التي مفادها أن لا نظام، أو نظرية، يمكن أن يستنفد الموقف الذي منه انبثقت أو إليه انتقلت هذه النظرية (...) إن الوعي النقدي هو إدراك مقاومة النظرية، وإدراك ردود الفعل التي تثيرها النظرية في التجارب والتأويلات الملموسة التي هي في صراع معها. وفي الحقيقة أنني أريد أن أذهب بعيداً وأقول إن عمل الناقد هو توفير مقاومة للنظرية، وفتح هذه النظرية على آفاق الواقع التاريخي، على المجتمع والاحتياجات والاهتمامات الإنسانية. إن عمله هو أن يحدد الشواهد الملموسة المستخلصة من الواقع اليومي الذي يمكن خارج أو بعد منطقة التأويل" (ص: ٢٤٢).

تمثل الفقرة السابقة التي اقتبسناها من إدوارد سعيد واحداً من أكثر المواقف المضادة للنظرية قوة. إن سعيد رغم كونه واحداً ممن أسهموا في تطوير آفاق النظرية الأدبية المعاصرة في الغرب بخاصة والعالم بعمامة، يفضل النقد على النظرية، ويسعى من خلال نقده لها إلى إعادة الاعتبار للنقد والتاريخ والوعي المستند إلى الممارسة الإنسانية التي وقفت منها النظرية، بعمامة وعلى الأقل في أكثر أشكالها انحيازاً للنصية، موقف عداء. وهو الأمر نفسه الذي يتنبه له تيرى إيجلتون عندما يقول "أظن أنه عندما تتجاوز النظرية الممارسة؛ وأنا هنا لا أتكلم بالتحديد عن النظرية الأدبية بل عن النظرية بالمعنى الواسع للكلمة، فإن ذلك يؤثر باتجاه وجود مشكلة. إنه يشير إلى وجود مشكلة في الواقع الاجتماعي العملي، وهذا بالطبع سوف يدفع النظرية إلى الانتفات إلى نفسها بأشكال قد تكون غير منتجة: وهذا يعني أن النظرية تصبح بشكل من الأشكال مكتفية بنفسها، ومولدة ذاتياً"^(١).

إن الافتتان الثقافي بالنظرية الأدبية، في أوساط المؤسسة الأكاديمية الغربية، يقابله تنبيه إلى المشكلات التي تولدها والحدود التي تقيم ضمنها عبر تناسي الشروط المولدة للنصوص والممارسات، في بعض تيارات هذه النظرية. لكن نقد النظرية، بوضع تياراتها في سلة واحدة والتعامل معها بوصفها متشابهة، يغفل في الحقيقة كونها مجرد مظلة تجتمع تحتها أشكال متنافرة من الممارسات النصية والنظرية والتحليلات التي تركز إلى مفاهيم وتصورات مختلفة للنصوص والعالم. لكن مقاومة النظرية، سواء بأشكالها التقليدية المعادية للتجديد النظري والمعرفي أو من خلال نقدها من داخلها، كما يفعل إدوارد سعيد وتيرى إيجلتون مثلاً لا حصراً، هو نوع من الحيوية الثقافية والسياسية والاجتماعية التي ترفض أن يتحول الوعي النقدي للعالم إلى مجرد ممارسة نصوية على الورق بحيث ينسحب المثقفون إلى شرنقتهم الداخلية ليمارسوا طقساً سحرياً في فصل البشر عن شرطهم التاريخي.

الهوامش :

(١) انظر :

Richard Rorty, Consequences of Pragmatism, University of Minnesota Press, 1982, p.66.

Jonathan Culler, Literary Theory: A Very Short Introduction, Oxford University Press :
نقلا عن :
1997, p.3.

(٢) راجع :

Terry Eagleton, Literary Theory: An Introduction, Basil Blackwell, Oxford, 1983, p.vii.

(٣) انظر :

Roman Jakobson, Selected writings, the Hague- Mouton, vol. 2, 1971, p.711.

(٤) يصطف رومان ياكوبسون وجيرماس إرولان بارت وكلود ليفي شتراوس وجاك لاكان وتزفيتان تودوروف تحت المظلة نفسها.

(٥) انظر :

Julie Rivkin and Michael Ryan (editors), *Literary Theory: an Anthology*, Blackwell, Oxford, 1998.

(٦) انظر جوناثان كلر، مصدر سابق: ص ٣ - ٤.

(٧) يدخل في نطاق النظرية دراسة مفهوم القوة والجنس وعلاقة المعرفة بالسلطة، كما لدى فوكو، ودراسة علاقة الاستشراق بطريقة نظر الغرب إلى الشرق وتشكيله لفهوم الشرق على هواه ولخدمة أغراض غير علمية، كما فعل إدوارد سعيد في كتابه "الاستشراق".

(٨) من حوار أجراه مع إيجلتون مايكل بين ونشر في كتاب :

Terry Eagleton, *The Significance of Theory*, Basil Blackwell, Oxford, 1990.

وانظر ترجمة الحوار في : فخري صالح (محرر ومترجم)، النقد والمجتمع، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٥، ص ١٩٣ - ٢٢١.

(٩) انظر كتابه :

Robert Scholes, *Textual Power: Literary Theory and the Teaching of English*, Yale University Press, New Haven and London, 1985. Chapter 5.

وانظر ترجمة لهذا الفصل من قبل الكاتب في الكرمل، عدد ٢١ - ٢٢، نيقوسيا (قبرص)، ١٩٨٦، ص ٣٥٧ - ٣٦٦.

(١٠) انظر كتاب إدوارد سعيد :

Edward Said, *The World, the Text and the Critic*, Faber and Faber, London. 1983, pp. 3-4.

وقد قام روبرت شولز بتصدير الفصل الخامس من كتابه "سلطة النص". المشار إليه سابقا. بالفقرة السابقة من كتاب إدوارد سعيد. وهو يشير في بداية هذا الفصل إلى كون سعيد يرى أن على المرء إذا أراد أن يصبح ناقدا أن يطرح النظرية ويتخلّى عنها صراحة لأن النظرية الأدبية المعاصرة، وحسب سعيد "قد أدارت ظهرها للعالم لتحضن مفارقات النص الضدية والتباساته غير المفكر بها".

(١١) انظر إجابته على سؤال وجهه إليه مايكل بين في مصدر سابق، ويمكن مراجعة الحوار معه في ترجمته العربية في : فخري صالح (مترجم ومحرر)، النقد والمجتمع، ص: ٢٠٤.

المكان اليومي في السرد الفني
قراءة لمالك الحزين لـ إبراهيم أصلان
الكيت كات لـ داوود عبد السيد
الشعلة المجنونة لـ دريو لا روشيل
الشعلة المجنونة للويس مال

سلمى مبارك

أصبح الاهتمام الذى يثيره مفهوم "اليومي" فى الآونة الأخيرة، ظاهرة تعبر الكثير من مجالات الفكر المعاصر. ويأتى هذا الإهتمام موازيا لتهاوى زمن الأيديولوجيات، فى ظل ثقافة جديدة ترسى دعائمها على فكرة التخلّى عن التاريخ. إن "المكان" الذى يشكل مع كلمة "اليومي" الموضوع الرئيسى لهذه الرسالة يعتبر مفتاحاً وأداة تمكننا من عقد علاقة متبادلة بين النص الفنى والسياق التاريخى والاجتماعى. مالك الحزين لإبراهيم أصلان (١٩٨٣). الكيت كات لداوود عبد السيد (١٩٩١)، الشعلة المجنونة لدريو لا روشيل (١٩٣١). الشعلة المجنونة للويس مال (١٩٦٣) تطرح إشكالية الكتابة واليومي على عدة مستويات .

قد يوحى عنوان هذه الدراسة بأن تساؤلنا الرئيسى ينصب على عملية التحول السيميائى من النص الأدبى إلى النص الفيلسفى، لكن فى الواقع لا تشكل دراسة عملية التحول هذه سوى جانب من اهتمامنا الذى ينصب بالأساس على محاولة فهم السبل المختلفة التى يشارك بها كل من الأدب والسينما، من خلال مفهوم "المكان اليومي"، فى الشروع الجمالى الذى أرسته الحداثة .

المكان اليومي بوصفه مفهوماً فنياً يشكل - فى إطار هذا العمل- المجال الذى تتصارع وتتبلور فيه العناصر المكونة لمشروع الحداثة. والمقارنة بين الجانب الفرنسى المعبر عن حداثة المركز والجانب العربى معبراً عن حداثة "الأطراف" تتيح لنا أن نشهد كيف تشكلت هذه الحداثة. أثناء مرورها عبر حقول عدة، ثقافية وتاريخية. وكيف كان لها آثارها المتباينة فى كل حقل على حدة.

إن اختيار نصوص تربط بين مجالى الأدب والسينما له عدة أسباب : السبب الأول- البيديهى والذاتى- هو الرغبة فى دراسة وتعميق العلاقة العاطفية التى نشأت بيننا وبين الفن السابع والتى كان لها الأثر الأكبر فى إعادة تشكيل نظرتنا للأشياء. السبب الثانى. وهو الأكثر موضوعية يتعلق بالشك الذى بات يؤرقنا فى مدى فاعلية ثقافة الكلمة المكتوبة فى ظل مجتمعات تنتمى إلى العالم الثالث. إن ثقافة الصورة، وبخاصة السينما، تعتبر حديثة العمر مقارنة بثقافة الكلمة. وهذا الشباب يجعلها أكثر تحملاً وقدرته على تقديم رؤية للعالم متخففة من ميراث قديم فرضته تقاليد وصراعات ثقافية وتاريخية تبدو اليوم وكأنها تكبل الكلمة المكتوبة وتحصرها فى أفق تجد صعوبة فى الفكك منه .

على المستوى النهجى، لا تخفى هذه الدراسة توجهاتها الاجتماعية. وقد شكلت الفرضيات التى قدمها "علم اجتماع اليومي" قاعدة نظرية غاية فى الثراء، مكنتنا من تكوين الأدوات المنهجية المناسبة لدراسة موضوع "المكان اليومي" فى الأعمال المختارة. أما بالنسبة "للمكان" بوصفه عنصراً فنياً، فقد نجحنا إلى حد ما فى الابتعاد عن ميراث نقدى بنوي حاصر دراسة الأدب فى السنوات الأخيرة وجعل من الإنسان "مقطعاً مفقوداً" فى العمل الأدبى، مقابل تحويل "البنية" إلى كائن مستقل .

تنقسم الدراسة إلى أربعة أجزاء :

تناقش في الجزء الأول عدة تعريفات "اليومي" - قدمها علم الاجتماع - ونحاول تحديد موقع المفهوم على المستويين التاريخي والجماعي في الحقلين الأدبي والسينمائي الفرنسي والمصري . وفي الأجزاء الثلاثة التالية، ندرس "المكان اليومي" بوصفه تكويناً زمانياً مكانياً : فعلى أحد المستويات يعبر المكان اليومي عن الإيقاع الذي ينظم علاقة الإنسان بالزمن (الجزء الثاني) وعلى مستوى ثان تأتي أزمة الشخصيات في إطار أزمة مكانية عامة تنعكس على علاقة الإنسان "اليومي" الخارجي في المدينة (الجزء الثالث) وعلى علاقته "اليومي" الداخلي . الخاص والحميم.

في الجزء الأول ، نحاول توضيح معنى المقابلة بين اليومي والتاريخي في ظل توارى النظرة التاريخية المستأمنة لمستقبل يحمل حلولاً وإجابات لمشكلات الزمن الحاضر . فالتاريخ الذي شكل منذ هيجل العمود الفقري لفهم الحداثة يترك مكانه اليوم لطواهر جديدة يعيش فيها الأفراد الزمن يوماً بيوم، في حاضر كثيف مستقبل غير واضح المعالم. ومن هنا تشكل "ثقافة اليومي" أحد المظاهر الرئيسة في مجتمع ما بعد الحداثة . ومن خلال تحديدنا لموقع اليومي في عدة نظم للقيم الفنية والأدبية ، تظهر لنا تلك الاستقرار التي ميزت الحداثة الغربية وجعلت من الأدب والسينما مشاركين فاعلين في تاريخ واحد . فقد طورت السينما الإرث الجمالي الذي وضعه الأدب عبر قرون عديدة : لقد ولدت السينما في عصر كانت الأفكار الفلسفية والسياسية قد تشبعت بفكر الحداثة . تلك الحداثة التي كانت ماتزال في بدايات غزوها للحياة اليومية للفرد الحديث.

أما على الجانب العربي، فإن تلك المقابلة بين "اليومي" و"التاريخي" لم تحدث بالشكل نفسه ، ذلك لأن التاريخي لم يلعب في مجتمعاتنا الدور نفسه تجاه اليومي . فهو لم يستطع أن يقدم له الحلول المعيشية المناسبة ولا أن يجعل من اليومي ذلك السهل، البديهي، العادي، الميكانيكي، وبالتالي الذي يفقد معناه شيئاً فشيئاً. وإذا كان التاريخي لم ينجح في إزالة إشكالية اليومي، فهذا لا يمنع كون العلاقة بينهما بحثاً مستمراً عن إمكانية للتواصل من أجل محاولة تشكيل المعيشى وتغييره. وقد أتى عصر النهضة العربي في القرن التاسع عشر شاهداً لبداية مشروع الحداثة، مقدماً حلوله الخاصة لإشكالية اليومي. ومناضلاً على المستوى السياسي والثقافي، إلى أن جاءت ستينيات القرن العشرين وتعددت التساؤلات، وخاصة من قبل الأدب والرواية الجديدة حول فاعلية ونتيجة مشروع النهضة بعد سنوات عديدة من النضال والأحلام الكبرى. إن الخلل الذي أوجدته مفاهيم الحداثة داخل المعيش اليومي الشعبي، كما يعبر عنه إبراهيم أصلان في رواية ممالك الحزين ليس في الواقع سوى إعلان إخفاق مر وحزين : لماذا تفقد أدوات التفسير جدواها، بينما نجحت في سياقات أخرى ؟ لماذا يبقى الواقع بانسا ، والمعيش معقداً ، واليومي إشكالياً ؟

ننتقل بعد ذلك إلى الجزء الثاني وفيه نبدأ دراسة المكان اليومي ذاته. فنتوقف عند الإيقاعات الزمنية المختلفة لليومي في الفيلمين والروايتين. فنجد أن توظيف الزمن يختلف في العملين العربيين عنه في العملين الفرنسيين. فتجربة اليومي مثلاً في الشعلة المجنونة، الرواية والفيلم، قائمة على نقد الزمن الخطي وعلى التكرار الملل والنمطي وعلى كتابة الزمن الخاوي. بينما تقف في العملين العربيين على غياب الزمن الخطي في ظل ضبابية النظرة التاريخية، والإستئناس بالزمن الدائري التكراري باعتباره ضامناً لوجود الأشياء، ومحافظة على بقائها ضد زمن التحولات الذي قد يأتي بالفناء.

في الجزء الثالث نتابع دراسة اليومي في وجوده المكاني الخارجي، الجماعي، العام. وذلك من خلال تجربة التجوال في شوارع المدينة من جهة، وتأمل الشهد الديني عبر مسافة

تساؤلية من جهة أخرى. وفي هذا الجزء المكون من ثلاثة فصول، نتحرى علامات اليومى فى المكان بتحليل ثلاثة أساليب جمالية :

- ١- التعبير عن المكان بصفته وجودا دائما، قديما ومستقرا.
- ٢- الاعتماد على حقل دلالى مرتبط بصور وأشياء المدينة بوصفها عناصر فى تجربة القارئ الواقعية والخيالية .
- ٣- التعبير الفنى عن "المادى le banal" مع محاولة لتعريفه وتحديد موقعه فى السرد الفنى الحديث .

فى الجزء الرابع تصل بدراسة اليومى إلى المكان الداخلى الخاص، الذى يعبر عن نفسه بإدخال الغرف المغلقة بحميميتها وسكونها ووحدتها وكذلك فى إطار اجتماعية الأماكن الأكثر انفتاحاً، مثل غرف الجلوس والطعام . إلخ . نتوقف هنا عند علاقة الشخصيات بالأشياء واجتماعية المكان عبر كثافة العلاقات الإنسانية القائمة به ، والنموذج العائلى، كذلك الشكل الاحتفالى لحياة الصالونات البورجوازية. إن الفيلم والرواية الفرنسيين يؤكدان على الفاصل الواضح بين المكان الخارجى والداخلى . بينما يميل هذا الفاصل نحو التلاشى عند داود عبد السيد وإبراهيم أصلان : فالمكان الشعبى يعاش على المستوى الجماعى الخارجى، لا يعرف الفاصل بين الخاص والعام ، لكن هذا الوجود الخارجى يكون بمثابة وجود داخلى فى مقابل عالم المدينة المتسع .

نستطيع أن نعرض الأسئلة المطروحة فى الخلاصة فى نقطتين رئيسيتين :

على المستوى الأول تنطلق الأعمال الأربعة من إخفاق المكان اليومى وإشكالية الزمن الخطى التاريخى . فى الجانب الفرنسى يوجد رفض لإيقاع يومى ردى يفرضه نمط الحياة فى المدينة الحديثة، أما فى الأعمال المصرية فاليومى يشكل جزءاً من أصالة المكان والذات ، لكنه يجد نفسه فى وضع حرج، مهدداً بالتلاشى. والمكان متوحد مع ذاته فى التجربة الغريبة ، لكنه غير قابل للخلاص ويضع الإنسان أمام خيارين: إما التأقلم مع واقع سين بالضرورة، وإما الانتحار. عند إبراهيم أصلان، وداود عبد السيد، المكان ثنائى على الدوام : فواء يؤس وقرر المكان الحميم توجد أصالة ونقاء لمادة قديمة أنطولوجية . وبالعكس خلف ثراء ورونق المكان الحديث يخفى الفساد والخيانة. لكن كلا من الفيلم والرواية يتبنى استراتيجية مختلفة للتعامل مع إشكالية المكان . الرواية تبكى مكاناً حبيباً يحتضر ويسلم أنفاسه الأخيرة، وإن ظل إيمان يبقى بجدوى انتظار حل توفيقى ينقذ اليومى الحميم. أما الفيلم فهو يحاول تجاوز كافة الحلول المقدمة سواء كانت تكيفاً أو ثورة أو إحياء لأساطير. الفيلم يدير ظهره لكافة الحلول ويسعى لقطع الحبل السرى بين الإنسان والمكان كى نغمض العين فلا نرى الأرض، منطلقين على دراجة بخارية نحو السماء. إن ما يقارب بين فيلم الكيك كات وأفق ما بعد الحداثة، هو اختفاء ذلك الإيمان بوحدة مفقودة فى غياهب التاريخ. يفرض إنسان اليوم نفسه بوصفه قيمة، حياته تساوى التاريخ أما العكس فلم يعد مقبولاً:

النقطة الثانية فى هذه الخلاصة تتعلق بالعلاقة بين السينما والأدب فى إطار مشروع الحداثة الثقافى. فنخلص إلى أن عملية التحول من النص الأدبى للنص الفيلمى قد تميزت فى الجانب الفرنسى بالتقارب ، فى مقابل الاختلاف الذى باعد بين الرواية والفيلم المصريين. والمسافة الفاصلة بين هذين العملين تعتبر علامة دالة على التباعد بين الأفق السينمائى والأفق الأدبى ، ذلك التباعد الذى يشكل جانباً من ظاهرة الفصام التى تعبر المجال المعرفى العربى ، والتى تعبر عن نفسها فى الخصام المستمر بين اليومى والتاريخى.

وإذا كان الأدب قد اختار منذ أمد طويل ، بسبب تقاليده الذهنية ، تلك التقاليد التى واكبت نشوء الأدب الحديث وخاصة الرواية فى مطلع القرن العشرين ، اختار أن يتحدث باسم التاريخ والقاتمين عليه، سواء كانوا واقعيين أو مقترضين ، فإن المشروع السينمائى قد اختار-

نتيجة أصوله الصناعية والتقنية - التقارب التلقائي مع مادية الواقع دون أن يكبل نفسه بمثاليات الذهن وطموحات الكلمة. أما التقارب بين الرواية والفيلم الفرنسيين فقد جاء هو الآخر دالا على حالة التفاهم التي ميزت علاقة السينما الغربية بالأدب في فترة الخمسينيات والستينيات. محاولة التنافس القديم إلى تبادل ومشاركة في أفق معرفي وجمالي موحد، مكن له وصول إنسان العصر الحديث في الغرب لمستوى وعي متواز، هيأت له الثقافة الصناعية التي تتبادل فيها الخطاب كلا من الكلمة والصورة. ومن هنا يحق لنا الربط بين هذه الوحدة التي جعلت من السينما والأدب مشاركين في تاريخ واحد، حديث ومتطور وأحادية المكان اليومي في عملي "دريو" و "مال". وعلى الجانب الآخر لا نستطيع أن نغفل أن تباين الوعي السينمائي والأدبي في الكيوت كانت ومالك الحزين يأتي معبرا عن التناقضات المعرفية للحدائق العربية، والتي انعكست بدورها على إشكالية مكان دائم الثنائية وملتبس.

ولنا أن نختم بتساؤل ذهني بالدرجة الأولى : لو كانت إمكانية الاختيار لدينا، أي الطريقتين كنا سنأخذ؟ هل كان الأفضل أن ننعيم بذلك التوحد مع الذات في ظل حضارة متماسكة، متناغمة، وإن كانت في سبيلها، اليوم، للوصول إلى أقصى حدودها الوجودية، أم الأفضل هو أن نعيش هذا الصراع في ظل ظروف تاريخية، متضاربة، لا تجد سبيلا للمصالحة، وإن كانت تمكننا من أن ننعيم بأيدينا تلك النواة الأنطولوجية التي تبقينا على قيد الحياة؟

قراءة فى "عمارة يعقوبيان"

محمود عبد الوهاب

عمارة يعقوبيان التى اختارها علاء الأسوانى بطله لروايته إحدى عمارات عديدة فى قلب القاهرة.. فى حى من تلك الأحياء التى كان يسكنها قبل ثورة ١٩٥٢ أفراد الصقوة من الأجانب والمتعصرين وكبار ملاك الأراضى المصريين.. أولئك الذين كانوا يديرون عجلة الاقتصاد المصرى من إقطاعياتهم وبنوكهم وشركاتهم. ويتبادلون بينهم سلطة الحكم ومنابر المعارضة.

كانت عمارة يعقوبيان تتوسط ذلك الحى الأرسطراطى ذا الملامح الأوربية التى تتجلى فى طرزه المعمارية وديكورات محلاته التجارية. ولافئات مطاعمه وحاناته. وأنواع العروض التى تقدمها ملاهيهِ الليلية ودوره السينمائية، كما تتجلى فى لغات سكانه وأزيائهم وأساليبهم فى الاستمتاع بالغناء والموسيقى والرقص والخمر .. إلخ.

داهمت ثورة ١٩٥٢ بسياستها ذات الطابع التحررى والوطنى والشعبى مجتمع العمارة (الذى يُلخص ملامح الحى) فجهرها الأجانب إلى بلادهم. وتوارى بعيدا عنها رموز المجتمع الإقطاعى القديم، وسكن شقق العمارة أفراد الصقوة الجديدة من الضباط.

وكما شهدت العمارة ملامح الحراك الاجتماعى الذى صنعته الثورة شهدت مرة أخرى ملامح ما أحدثته فى مصر سياسة الانفتاح الاقتصادى فى سبعينيات القرن الماضى: فقد سكن شقق العمارة شخصيات بدأت رحلتها من السفح وسرعان ما صنعت ثروات كبيرة من وضع اليد على أراضى الدولة، ومن التجارة فى العملة والشقق المفروشة والمخدرات والبضائع المهربة.. إلخ.

كانت عمارة يعقوبيان فى رواية علاء الأسوانى هى المكان ومسرح الأحداث، أما الزمان فكان بداية التسعينيات من القرن العشرين: حيث نشطت جماعات الإسلام السياسى فى الجامعة والأحياء العشوائية بالعاصمة وأقاليم الصعيد، وحيث مارست إرهابها المسلح ضد رموز الحكم والفكر، وحيث اندلعت حرب الخليج الثانية بكل ما ترتب عليها من تحالف دولى للتصدى للقوات العراقية وإجبارها على الجلاء عن الكويت، وبكل ما أحدثته فى الكيان العربى من تصدعات سياسية واقتصادية وثقافية.

عبر مجموعة من المحاور المتوازية يتابع القارئ فصولا من حياة مجموعة من شخصيات كانت تسكن العمارة.. شخصيات تباينت أعمارها ومستوياتها الطبقيّة وطموحاتها ومصائرُها:

- زكى بك الدسوقي أبن المجتمع الإقطاعى القديم وآخر بقاياهِ. والذى يحيا أيامه الأخيرة متحسرا على انقضاء سنوات ما قبل الثورة بكل ما فيها من عز ووجاهة ونظم وأعراف مستمدة من تقليد الأجنبي الأوروبى فى سلوكه وزيه وكلامه وطعامه وشرابه وأساليب إدارته لمحلات اللهو والتجارة. كان زكى بيك ناقما على ثورة يوليو بكل رموزها وشعاراتها وتوجهاتها السياسية، فقد استولت بقوانين الإصلاح الزراعى على آلاف الأفدنة التى كانت ستؤول إليه بالميراث، وأحدثت انقلابا كاملا فى البناء الطبقي لمجتمعه الراسخ القديم مما ضيع عليه فرص الترقى فى كوارى حزب الوفد ومناصب الحكم.

عاش زكى بك شبابه ورجولته وكهولته حتى تجاوز الستين من عمره دون زواج، فقد اعتاد حياة اللهو ومصاحبة الغانيات والتجول الحر فى المدن الأوربية والاستمتاع بالغناء والموسيقى والخمر والثروة مع الأصدقاء عن الآثار الوخيمة لديكتاتورية حكم العسكر والتى عانت منها مصر على كل الأصعدة السياسية والاقتصادية والاجتماعية.

كان زكى بك يخوض صراعا بائسا مع أخته التى تشاركه سكنى شقته، والتى كانت تسعى سعيا جادا للاستيلاء على ثروته فى حياته وقبل مماته. وقد بلغ هذا السعى ثروته بمحاولة الحجر عليه. لكن زكى بك فاجأ أخته بزواجه من بثينة السيد وهى فتاة فى عمر أحفاده.

- الحاج عزام الذى بدأ حياته ماسحا للأحذية ثم اختفى سنوات طويلة تاجر خلالها فى المخدرات ثم عاد بملايين مكنته من شراء فروع عديدة لنشاطه فى بيع الملابس، وصعدت به إلى عضوية مجلس الشعب.

تزوج الحاج عزام - رغم تقدمه فى السن - سراً من سعاد جابر الجميلة الفقيرة، وأسكنها إحدى شقق العمارة بعيداً عن سكنه مع زوجته الأولى وأم أولاده الشباب. كانت سعاد عند الحاج عزام امرأة للمتعة فقط فقد كان شرط عدم الإنجاب أحد الشروط التى أصر عليها قبل إتمام عقد الزواج. لكن سعاد أخلت بالاتفاق وحملت منه فأرغمها على إجهاض حملها قبل أن يفضل عنها بالطلاق واستطاع الحاج عزام الحصول على توكيل لبيع السيارات اليابانية حقق من خلاله أرباحاً باللايين. لكنه اضطر صاعراً إلى التنازل عن ربع أرباحه لعنصر فى جهاز السلطة بإمكانها عرقلة نشاطه، والنش في ماضيه المشبوه، وملاحقته بالتقارير الرقابية ودعاوى التهريب الضريبى.. إلخ.

- حاتم رشيد رئيس تحرير جريدة قاهرية ناطقة بالفرنسية، وابن أحد خبراء القانون الدولى من زوجة فرنسية كان حاتم قد عاش طفولته وصباه مهملاً من أبويه اللذين تركاه لرعاية الخدم، وهو ما أثمر فى النهاية إدمانه للشذوذ الجنىسى. لكن الشذوذ فى حياة حاتم كان هامشاً محمداً بإحكام فى حياته الحافلة بكفاءة الأداء المهنى وإتقانه اللغات وثقافته واثمائه على صعيد الفكر - لا التنظيم لقوى اليسار الاشتراكى.

- عبدربه الصعبدى الفلاح الأمى الفقير. الذى اختاره حاتم من بين جنود الأمن المركزى وانتقله من الفقر وأغدق عليه المال كى يصبح عشيقه الخاص. عاش عبدربه مع حاتم معذباً بالشعور الدينى بالإثم.. خائفاً من عقاب الله، وعندما مات ابنه أيقن إن موته كان الجزاء الإلهى على ممارسته اللواط. وصمم على الخروج نهائياً من حياة حاتم. لكن حاتم كان يلاحقه ويغريه بمال كان فى أشد الاحتياج إليه:

كانت علاقة عبدربه بحاتم تلقى على حياته مع زوجته ظلالاً قائمة وشائكة وكئيبة. ولذا ما أن قاوم حاتم محاولاته الخروج من حياته حتى انهال عليه ضرباً بكل ما فى كيانه من غضب وشعور بالذنب واحتقار للذات.

- بثينة السيد فتاة فى العشرين حصلت على دبلوم التجارة، وتجهأت للعمل والزواج من طه الشاذلى زميلها فى سكن السطوح وابن بواب العمارة، لكن وفاة أبيها المفاجئة اضطرتها للبحث عن عمل لمعاونة أمها التى تخدم فى البيوت وللمساهمة فى الإنفاق على أخوتها التلاميذ فى المدارس.

عملت بثينة لفترات قصيرة فى عديد من الأعمال، لكنها كانت تترك العمل ما أن يبدأ أصحاب الأعمال فى التحرش الجنىسى بها. تعلمت بثينة من زميلات العمل ومن أمها أن عبث الرجال بجسدها لا يمس الشرف طالما ظلت عذراء.

التحقت بثينة بالعمل سكرتيرة فى المكتب الهندسى الذى يملكه زكى الدسوقي مقابل مرتب كبير. ولما كان المكتب مجرد شقة يمارس فيها زكى بىك نزواته فقد أدركت طبيعة العمل الذى ستمارسه مع رجل لا يكف عن عشق النساء.

اشفقّت بثينة على زكى بىك، وتعاطفت مع شيخوخته ووحده، وسمحت له أن يداعبها وأن يقلبها، واعتادت أن تستمع لحكاياته وآرائه وشكاواه، وأخيراً أعطته جسدها كاملاً وقد امتلأ قلبها بمحبهته. كانت دولت أخت زكى بىك ترتب الأوراق التى ستمكنها من الحجر عليه. ولذا

استدعت الشرطة وبثينة عارية بين أحضانه (لإثبات فسادہ وانحلالہ). أهانـت الشرطة زكى بك، وعاملت بثينة معاملة العاهرات. بكت بثينة من الشعور بالخزى وقلة البخت، وقد حاول زكى بك تضـميد ما أصابها من جراح، وكانت ذروة محاولاته هى زواجه منها.

- طه الشاذلى ابن يواب العارة والطالب النجيب الذى استعد بمجموعة الكبير فى الثانوية العامة وبالتمرينات الرياضية للالتحاق بكلية الشرطة، تجاوز طه كل الاختبارات بنجاح لكنه اصـطدم بعقبة حالت دون دخوله الكلية هى انتماءه لأب فقير.

درس طه فى كلية الاقتصاد والعلوم السياسية، وهناك وجد نفسه تلقائيا يبتعد عن الطلبة الأغنياء ذوى السيارات والملابس المستوردة، ويقترب من الطلبة الفقراء ذوى الأصول الريفية.

انتمى طه خلال دراسته الجامعية لإحدى جماعات الإسلام السياسى، كان يشارك الجماعة صلواتها وندواتها ومظاهراتها، وكان يساعد فى كتابة شعاراتها وتحرير مجلاتها، وهو ما أدى إلى القبض عليه واعتقاله وتعذيبه.

خرج طه من المعتقل وقد أفعم قلبه بالرغبة فى الانتقام من كل الذين شاركوا فى إذلاله وإهدار كرامته، تدرب طه على القتال فى أحد العسكرية التابعة للجماعة. وعندما صدر له الأمر باغتـيال أحد قيادات الشرطة.. أقبل على تنفيذ الأمر بحماس. قتل طه الضابط المطلوب لكن حراسه أطلقوا النار عليه وهو ما أدى إلى أن يلقي مصرعه.

فى الرواية شخصيات أخرى مثل كمال السنوفى عضو مجلس الشعب وأحد قيادات الحزب الحاكم، والشيخ شاكـر أحد قيادات الجماعة التى انتمى إليها طه الشاذلى، والشيخ السمان المتخصص فى إصدار الفتاوى الشرعية المناسبة لكل من الحكومة والحاج عزام، وآخرين يعملون فى خدمة الشخصيات الرئيسية أو يدورون فى أفلاكها، وهى شخصيات تلعب أدوار هامة فى حياة كل شخصية من تلك الشخصيات والسؤال الآن. ما الذى يجمع بين كل هذه الشخصيات فى بناء فنى واحد؟ أو بعبارة أخرى هل يمكن إقامة بناء روائى بين شخصيات لا يجمع بينها سوى وحدة المكان والزمان؟

وهل حشد علاء الأسوانى كل هذه الشخصيات ليستخدمها كأقنعة يبيت من خلالها رسائل مباشرة إلى القارئ.. رسائل تنفض - هنا والآن - بعض مظاهر الفساد السياسى والاقتصادى، وتدين تجاوزات بعض رجال الشرطة فى معاملة المواطنين فى ظل الصلاحيات الكبرى التى يكفلها لهم قانون الطوارئ، وتكشف العواقب الوخيمة لغياب الديمقراطية وآليات تداول السلطة بدءاً من تفشى الانتهازية السياسية وتزوير الانتخابات واتساع الفجوة بين الأغنياء والفقراء، وحتى توغل جماعات الإسلام السياسى فى الريف والديـنة بكل تشدها وتطرفها ومنطلقاتها السلفية وإرهابها المسلح؟

بعبارة أخرى هل الرواية فى حقيقة الأمر منشور سياسى يتوارى خلق تقنيات السرد الروائى وحيله وجمالياته؟ أم أن حشد كل هذه الشخصيات المختلفة هو حشد لكل العناصر السياسية والاقتصادية والثقافية والاجتماعية والأمنية والحضارية التى صنعت بتراكمها وتفاعلها ظاهرة الإرهاب المسلح لتلك الجماعات والتى حولت طه الشاذلى من مواطن بسيط وشريف وطموح ومتدين بالفطرة إلى كادر من كوادر إحدى تلك الجماعات مفعم بالحقـد والرغبة فى الانتقام، وقادر على ارتكاب جرائم القتل بقلب بارد وضمير هادئ وعقل ملأته الأوهام والضلالات؟

أخشى أن هذا النوع من الأسئلة هو ثمرة الانطباع الأول الذى قد تتركه القراءة الأولى للرواية فى وجدان القارئ، وهى قراءة مهتمة أساساً بمتابعة الأحداث ومعاشاة تفاصيل المكان والبيئة وظلال التحولات التاريخية على شخصيات الرواية، ومعاشاة انفصالاتهم وهواجسهم وهمومهم وأحزانهم وتقلبهم بين الرجاء واليأس أو الأمل والإحباط.

هى قراءة - إذن - معنية بالتعرف على الأشجار وتنسم روائحها وتذوق ثمارها. دون أن تدعى القدرة على الإحاطة بالغاية. إن الاكتفاء بهذه القراءة يحرم القارئ من سبر أغوار الرواية وتأمل أبعادها العميقة. واستكناه الدلالات التى تومئ إليها أو توحى بها. الدلالات التى تكمن فى العلاقة بين الكلمات ومساحات الصمت أو بين المكتوب والمسموع عنه.

على القارئ إذن أن يجتهد للإفلات من أسر براعة علاء الأسوانى ومهاراته فى صياغة حكي متدفق وحي وحافل بالشخصيات المتنوعة والتفاصيل التى تستحضر ملامح المكان وخصوصية اللحظة والتحويلات النفسية لشخصياته.

وعلى القارئ أن يفلت أيضا من براعة استخدامه لتقنية من تقنيات الفن السينمائى هى ما يعرف بالونتاج المتوازي بكل ما يوفره للقارئ من انتقال سلس ودراى بين عوالم الشخصيات، وما يحققه من تشويق ورغبة فى التعرف على مصائرهما.. رغبة تظل عبر فصول الرواية تتطلع دائما إلى الإشباع والاكتفاء.

لقد أعاد علاء الأسوانى إلى الرواية العربية رواء الحكى إلى الحد الذى قد يتوهم فيه القارئ أنه يستمتع به (لاحظ من فضلك حكاياته عن ملاك ومحاولاته الاستيلاء، على مساحات من سطح العمارة، ومشاكله مع الجيران، وأساليبه فى الدعاية للنشاطه، وهى حكايات تتوالى بفضل الرغبة الخالصة فى الحكى والاستسلام للتداعى الحر غير المنضبط).

إن علاء يحكى وكأن الحكى هدف فى ذاته، أو كأنه لا هدف له سوى امتاع القارئ وتسليته وتشويقه وإبهاره، خصوصا وهو يدلف به إلى مواقع من الطبيعي أن تثير فضوله ودهشته: تجمعات الشواذ جنسيا وإشاراتهم الخاصة وشفراتهم. صور التحرش الجنسى بالعاملات فى المحلات التجارية. دنيا النساء فى الحجرات المتجاورة فوق سطوح العمارات، معسكرات تدريب المجاهدين، طقوس الاحتفال بالزواج على الطريقة الإسلامية، إجراءات توفير الأمان لصفقات النساء، بصمات الأغنياء الجدد - ذات الطابع الشعبى - على أماكن العز القديم ذات الطابع الأوروبى .. إلخ.

لكن قراءة الرواية بكل أبعادها الفنية والدرامية فى أمس الحاجة إلى استيعاب كل هذه التفاصيل ثم الابتعاد عنها بمسافة كافية للإطلاع على معالمها الكلية، وقراءتها عبر أبجدية العلاقة بين كتلة الرواية والفراغ المحيط بها. أو بين دوائر حركة شخصياتها ودائرة أخرى أوسع وأكبر يبدعها القارئ بخياله. بعبارة أخرى بين الآفاق المتاحة للرواية وآفاقها غير المرئية الأكثر عمقا وبعدا وشمولا.

كتب علاء الأسوانى فصول روايته وقد حرص على ضبط أدائه السردى واللغوى والانفعالى والعاطفى فى صياغة أقرب ما تكون إلى الحيات الهادئ.. وأقرب إلى الرغبة فى تصوير الشخصيات بكل تحولاتها وتقلباتها وترديدها دوى أى محاولة لإدانتها أخلاقيا.. أو وصمها بأية أحكام قديمة.. وقد أباح له هذا الأداء الهادئ الحى الرصين مساحة من فضاء تنطلق فيها ظلال من مشاعره الذاتية عبر تفاعل الوجدانى العميق مع تحولات المجتمع المصرى فى الربع الأخير من القرن العشرين.. ظلال من حزنه وغضبه وألمه وسخطه وشعوره بالخزى والهوان وهو يرى أمته تفقد بعض قيمها الراسخة التى تشكلت عبر أجيال عديدة والتى صنعت للمجتمع المصرى والعربى قوته وصلابته: من هذه القيم قيمة الانتماء القومى التى حققت الصمود لمصر بعد هزيمة ١٩٦٧، والتى حاربت مصر تحت أعلامها حربها الظافرة عام ١٩٧٣، والتى كان يفترض أن تكون حبل النجاة للأمة العربية فى مجتمع دولى تتكتل دوله فى تجمعات اقتصادية وعسكرية لتكتسب فى عالم يحكمه الأقوياء موضع قدم، والتى كانت السبيل الوحيد لتدارك الجرح الفلسطينى النازف فى جسد الأمة. لقد تهافت تلك القيمة الجلييلة بعد صلح مصر المنفرد مع إسرائيل، واحتلال العراق للكويت، واشتراك بعض الجيوش العربية مع قوات التحالف الدولى فى الهجوم على العراق. وفى الفراغ الناجم عن غياب تلك القيمة تحول الصراع العربى الإسرائيلى إلى صراع فلسطينى إسرائيلى

ثم تحول عند جماعات الإسلام السياسى إلى صراع بين المسلمين واليهود (يقول الشيخ شاكى ص ١٣٦) فى خطبته: "إن ملايين المسلمين الذين يذلهم الاحتلال الصهيونى ويستبيحون أعراسهم يهيجون بكم أن تعيدوا إليهم كرامتهم المهدرة". ويردد شباب الجماعة شعارا يقول: خير خير يا يهود جيش محمد سوف يعود).

ومن القيم التى توارت فى الرواية من المجتمع المصرى قيمة الانتماء الوطنى: القيمة التى ألهمت المواطنين ١٩١٩ وثورة ١٩٥٢ واستشهد الشباب تحت رايتهم فى حروب ١٩٥٦، ١٩٦٧، ١٩٧٣ وتحطمت على صخرتها كل محاولات أحداث فتنة طائفية بين عنصرى الأمة. تلك القيمة توارت فى حياة الأجيال الجديدة من الشباب: هاجر ابن دولت الطبيب الشاب لأنه - مثل معظم أبناء جيله - كان كارها للأوضاع فى مصر إلى درجة اليأس. وقد أعلنت بثينة بوضوح وحسم أنها تكره مصر. وتتمنى أن تغادرها إلى بلد أخرى نظيفة وكريمة وعادلة، وقد حاول زكى بيك أن يعيدها إلى حب مصر لأنها مثل الأم قد تخاصمها لكننا لا نكرها، لكنها قالت له أن كلامه يذكرها بالأفلام والأغاني أما الواقع الذى يهان فيه الإنسان كل يوم فى وسائل المواصلات وأقسام الشرطة وتحت أنقاض البيوت وذل البطالة فهو واقع لابد أن يدفع الإنسان دفعا لأن يكره مصر.

قالت بثينة لطفه الشاذل: هذه البلد ليست بلدنا إنها بلد من يملكون النقود. اجتهد وخذ شهادتك وسافر وبعد أن تملك النقود ارجع أو لا ترجع أحسن.

قال زكى بك لبثينة: على أيامى كان حب الوطن مثل الدين، ولم يكن الفقر مبررا لكراهية البلد. معظم زعماء مصر كانوا فقراء.. شباب كثيرون ماتوا فى الكفاح ضد الانجليز. قالت له بثينة: ها هم الانجليز قد خرجوا فهل صلح حال البلد؟

ما إن تخلت قيم الانتماء القومى والوطنى عن مواقعها الراسخة حتى تركت فراغا سرعان ما بادرت إلى ملئه جماعات الإسلام السياسى: فقد استثمرت حاجة الشباب إلى المثل العليا وأحلام البطولة فحشدتهم تحت راياتهم المتوجة بهالات القداسة. فكان طه الشاذل أحد هؤلاء الشباب الذين وجدوا فى صفوف الجماعات ما يلبي طموحات شبابهم. وقد بهرته الحياة فى معسكرات الجماعة بكل ما فيها من تشفى وزهد، وبكل ما تستدعيه من أمجاد الماضى وبطولاته.

ومن القيم التى رصدت الرواية تضارؤها وتأكلها فى المرحلة التاريخية التى تجسدها قيمة الشرف: ظلت بثينة تتصور أن عليها كى تظل شريفة أن من واجبها ألا تسمح لأحد بأن يخذل حياءها بكلمة أو نظرة أو يلمس أى جزء من جسدها، لكن الأيام علمتها أن باستطاعتها أن تحصل على المال مقابل أن تسمح للرجال أن يعبثوا بجسدها وسوف تظل شريفة طالما بقى غشاء بكارتها سليما حتى يوم الزفاف.

وقد توهمت سعاد جابر أن زواجها يعقد شرعى من الحاج عزام يوفر لها حياة شريفة ويحميها من السقوط. لكنها اكتشفت أن ورقة الزواج توثق علاقة أقرب ما تكون إلى الزنا الحلال. لقد رفض الحاج عزام أن يكون له طفل منها وهو ما يخلع عن العلاقة الزوجية أى مشروعية ويعيدها إلى دائرة الاستمتاع بجسد أنثى مقابل أجر. لقد توارى الشرف عن علاقة مهما توارت خلف الشكل القانونى للعلاقات الشرعية فهى فى نهاية الأمر علاقة تنتهى لدينا بالبغاء.

يتساءل علاء الأسوانى فى مساحات الصمت الكامنة بين السطور: قد تنهاوى كل تلك القيم لأنها فى حاجة إلى تربية وثقافة وعلاقات اجتماعية متسقة وشعور مستقر بالأمان والعدل. ولكن لماذا تنهاوى قيم نابغة من صلة الرحم. لماذا تطرد دولت أخاها زكى بك من سكنه وتحرر له المحاضر فى أقسام الشرطة وتسمى للحجر عليه للاستيلاء على أمواله وأرضه التى ستؤول إليها بالميراث بعد وفاته هو الشيخ الطاعن فى السن؟ ويتساءل زكى بك حزينا وذهابا: هل تساوى بضعة أملاك أن يخسر الإنسان أهله؟ لقد حرصه على أن يطرد أخته من الشقة بالقوة لكنه رفض

لأنها أخته ، ولأنه حتى لو استعاد الشقة وألقى بها في الشارع لن يكون سعيدا. كان صراعه معها يحزنه فلم يمكن يتصور أن تتردى علاقته بأخته إلى هذا الحد.

ويتساءل علاء الأسواني في مساحات الصمت بين السطور: ولماذا تتهاوى قيم دينية واجتماعية أقرب إلى الفطرة السوية مثل قيم الحلال والحرام والغيب. كان عبدربه فلاحا أميا لكنه كان يعرف أن اللواط حرام وأنه - كما قال الواعظ في المسجد - ذنب عظيم يهتزل له غضبا عرش الرحمن. لكن عبدربه كان يمارسه مع حاتم تحت وطأة الحاجة للمال. فهل كان استسلامه لشذوذ حاتم دليلا على هشاشة حسه الديني أم على وطأة الفقر الجائم على كل حياته؟

لقد انكشف المصريون على همومهم الفردية.. يكافحون في النهار والليل لتبرير اللقعة والثوب وحبّة الدواء والكتاب المدرسي والدرس الخصوصي لعدد من الأبناء.. ولأنهم غائبون وينفون في بلادهم.. ولأنهم مستبعدون من معادلات الصراع الذي تخوضه طبقة الأغنياء، الجدد - الطالعين من القاع - للاستيلاء على مقاعد المجالس ومجلس الشعب فقد توحشت تلك الطبقة بعد أن دام استقرارها على تلك المقاعد. إنها توظف في خدمتها رجال السياسة (كمال المنوفي) ورجال الدين (الشيخ المسمان) ورجال الشرطة (مأمور القسم المتواطئ مع دولت ضد أحيائها) وتوظف في خدمتها كل أرباب المهن حتى الأطباء (أرغم الحاج عزام سعاد على الإجهاض ووجد من الأطباء ما يعينه على التخلص من الجنين وكتابة التقرير المناسب الذي يعفيه من أي مسؤولية قانونية).

يقول فوزي ابن الحاج عزام للريس حميدو أخو سعاد بعد أن تم إجهاضها: "لو حاولت أنت وأختك تعملوا مشاكل أو شوشرة احنا نعرف نادبكم.. البلد بلدنا وإيدنا طايلا وعندنا الألوان كلها.. اختار اللون اللي يعجبك".

أكاد أسمع بين سطور الرواية نغمات حزينة يعزفها علاء الأسواني بين سطور روايته.. حين يتساءل بمرارة وغضب كبير: ماذا يتبقى للمصري بعد أن ماتت أحلامه البسيطة .. أحلامه في بيت صغير ينعم فيه بالأمان والاكتفاء والستر.

لم تكن سعاد جابر تمنى في الدنيا إلا أن تعيش مع زوجها الذي تحبه ليربوا ابنهما .. لم تكن تريد المال ولم يكن لها أي طلبات. كانت سعيدة في شقتها الصغيرة.. كانت تراها متسعة ونظيفة ومضيئة كأنها قصر. لكن فقر الزوج أرغمه على السفر إلى العراق حيث مات هناك.

وكانت بثينة تتطلع إلى أن تحصل على دبلوم التجارة وتزوج من طه الشاذلي بعد تخرجه من كلية الشرطة.. كانت تحلم بشقة لائقة بعيدا عن المطوح.. يكتفيان فيها بولد وبنت حتى يتمكنوا من تربيتهم. لكن أباهما مات فجأة وترك لها مسؤولية إعالة الأسرة. وبدأت رحلة التردى والسقوط بعيدا عن ذلك الحلم البسيط الذي كان يبدو حينئذ قابلا للتحقق بل في متناول اليد.

يتساءل علاء الأسواني بدهشة ومرارة فيما هو مسكوت عنه بين فصول الرواية: هل المصريون الذين صنعوا تلك الحضارة الممتدة عبر العصور والذين قاوموا الغزاة وثأروا ضد استبداد الحكام، وخاضوا حرب الاستنزاف وحرب أكتوبر.. هل هم المصريون المعاصرون أنفسهم الذين لا يعنيه سوى استمرار وجودهم البيولوجي من خلال الأكل والتناسل؟ هل هم المصريون الذين يقول عنهم كمال المنوفي: لا يمكن لأي مصري يخالف حكومته.. فيه شعوب طبعها تتمرد وتثور، إنما المصري طول عمره يطاطي لجل ياكل عيش.. الشعب المصري أسهل شعب يتحكم.. أول ماتاخذ السلطة يخضعوا لك ويتذلوا لك وتعمل فيهم على راحتك.

تري من أين تهب كل تلك الشرور على المجتمع المصري المعاصر؟ لقد عرف المصريون الفقر والاستبداد عبر عصور طويلة ولكنهم لم يعرفوا تلك الأمراض الاجتماعية التي عصفت حتى بالشرف وصلة الرحم وقيم الغيب والحلال والحرام. هل كان علاء الأسواني يومئذ إيلينا في ذلك النص التعدد الوجوه إلى خلل حضاري ينخر في كياناتنا ويصنع شرخا ربما ساهم مع عناصر أخرى اقتصادية واجتماعية وسياسية في صنع ذلك المجتمع المرتبك المتداعي الأزوم؟

وما أعني به بالخلل الحضارى هو توجه النخبة المثقفة والحاكمة إلى تقليد الغرب وصنع هياكل سلطاته التقليدية والتشريعية والقضائية على غرار هياكله ، وإشاعة قيم ثقافية مستمدة من قيمه ومعارفه ومستوى تطوره الحضارى مع تجاهل كامل لثراث الأمة وقيمها ومعارفها ومستوى تطورها.. ولعل هذا التجاهل هو ما صنع فجوة الانفصال العميقة بين النخبة والقاعدة العريضة أو بين قادة الرأى العام والجمهور.

ولعل هذا التجاهل هو ما صنع الفراغ الذى استثمرته جماعة الإسلام السياسى ، والذى جعلها قادرة على استقطاب الشباب وتوظيفه فى خدمة أهدافها : يقول الشيخ شاكى لطف : أنت وجميع أبناء جيلك لم تتلقوا التربية الإسلامية . لأنكم نشأتم فى دولة علمانية وتلقيتم تعليمًا علمانيًا فتعودتم التفكير بطريقة تستبعد الدين.

كان الدكتور حسن رشيد من أعلام القانون فى مصر والعالم العربى ، وهو أحد مثقفى الأربعينيات الكبار الذين أتموا دراساتهم العليا فى الغرب ، وعادوا إلى بلادهم ليطبقوا ما تعلموه هناك بحذافيره فى الجامعة المصرية.

كان التقدم عندهم والغرب كلمتين بمعنى واحد بكل ما يعنى ذلك من سلوك إيجابى وسلبى. وكان لديهم ذلك التقديس للقيم الغربية ، وذلك التجاهل لثراث الأمة والاحتقار لعاداتها وتقاليدها باعتبارها قيودا تشدنا إلى التخلف وواجبنا أن نتخلص منها حتى نتحقق النهضة.

لقد عاشت أسرة الدكتور حسن رشيد فى مصر حياة غربية قلبا وقالبا.. لا يذكر حاتم أبدا أنه رأى أباه يصلى أو يصوم ، الغليون لا يفارق فمه والنبيذ الفرنسى دائما على مائدته.. وأحدث الأسطوانات الصادرة فى باريس تتردد فى أنحاء البيت ، والفرنسية هى لغة التخاطب الغالبة فى البيت.

هل كان شذوذ حاتم الجنسى الذى نما فى ظل هذا الشرخ الحضارى شذوذا نفسيا وفكريا ووجدانيا؟ هل كان هذا الشرخ البعيد فى صميم كينونة المجتمع المصرى هو ما صنع تلك النهاية التعسة لحياة عبده وحاتم رشيد؟ لقد تحول الأول إلى مجرم وتحول الأخير إلى إنسان محكوم عليه بالمذلة والهنوان رغم ذكائه ومواهبه وقدراته.

بعيدا عن إبداعات شباب الروائيين التى تحتفى فقط بغرائز الجسد وإفرازاته ، وتنكفى على هموم الفرد وهواجسه وشطحاته وأحلامه والهلاوس الصاخبة فى لا وعيه ، وتفتعل صراعا بين الأجيال أو بين الرجال والنساء.. إلخ.. بعيدا عن الزعم بأن زمنهم هو زمن الفرد الوحيد المنطوى على ذاته فى مجتمع هو مجموعة من الجزر الفردية المتجاورة والتى تحيا بلا انتماء من أى نوع.. بعيدا عن كل تلك الدوائر يكتب علاء الأسوانى روايته ليعيد الروائى إلى موقعه فى قلب الهموم الاجتماعية والفكرية والوجدانية لمجتمعه. فى صياغة فنية رفيعة تتأى بعيدا عن الخطابية والحماسية والتلقين المباشر للأفكار ، وتستفيد من تقنيات الدراما السينمائية. لقد رسم علاء الأسوانى فى عمارة يعقوبيان لوحة جدارية لواقع المجتمع المصرى فى الربع الأخير من القرن العشرين.. لوحة كانت ألوانها القائمة مستمدة من انتمائه العميق لأُمته..

وقد كانت قتامة الألوان هى التعبير الفنى المناسب لحزنه وألمه وغضبه لما آلت إليه أحوال أمة كانت تملك من القوامة المادية والروحية ما هو جدير بأن يوفر لها حاضرا أكثر قوة وغنى ومستقبلا مشرقا.. كان لابد - إذن - من تلك الألوان القائمة.. إذ من أين تأتى الألوان المشرقة وهو حين يتلطف حوله ليرصد مصائر الشباب فى روايته لا يرى سوى مصرع طه الشاذلى وذئب حاتم رشيد.. وتردى عبده إلى ارتكاب الجريمة ، وإجهاض سعاد جابر ، وزفاف بثينة السيد بكل شبابها إلى رجل طاعن فى السن ، وكأنه زفاف الربيع إلى الخريف ، أو زفاف الحياة إلى الموت.

فانتازيا الكشف

قراءة في مجموعة "أباطيل" القصصية

ل: هدى النعيمي^(*)

فائز الشرع

قد لا يبدو غريبا "اقتران الفانتازيا بالكشف" في عمل أدبي ولكن انحياز الفانتازيا للأدب، والكشف للنقد، يترك هامشا لإشكال في تداخل الوظيفة الكشفية بين الأدب والنقد ليثار استفهام مفاده، هل ينتمي الكشف للقراءة الراصدة لمتن المجموعة القصصية (أباطيل) للكتابة القطرية هدى النعيمي أم أن الكشف فعالية مضافة إلى التكوين الفنتازي (الفني) لنصوص المجموعة القصصية؟

وقبل إرواء عطش التساؤل، نحاول الإحاطة بكلتا المفردتين على نحو دقيق، نجعلنا بمنأى "عن الالتباس في فهم دلالة كل" منهما ووظيفته، فضلا على تذكير من لا يجد على سطح خارطته المعرفية حيزا "واضحا" لموضعهما - إدراكيا - في ذهنه.

يشير مصطلح الفانتازيا (fantasy) إلى (عملية تشكيل تخيلات، لامتلاك وجودا "فعليا"، ويستحيل تحقيقها) أما الفانتازيا الأدبية فهي (عمل أدبي - يتحرر من منطق الواقع والحقيقة في سرده، مبالغا" في افتتان خيال القراء)⁽¹⁾ ويرى ت.ى. إيستر الذي حاول الاختصاص بأدب الفانتازيا وألف كتابا يحمل العنوان نفسه أن هذا الأدب في مقاصده الأساسية وانطلاقته الأولى، يشترك مع الأدب الواقعي في أكثر من سمة. ففضلا على الموضوع أو القيمة التي يحملها فإنه يشترك في الافتراض الذي يجمع بين الأدب الواقعي والخيالي ويرى أنه (يمكن اعتبار الأجواء الفانتازية وسيلة عملية وناجحة للكشف عن اهتمامات الشخصيات وعواطفها التي يمكن أن تستتر أو تتبدل في بيئات يتحكم بها العرف أو الموصفات الاجتماعية. ومن هذا المنطلق يمكن النظر إليها على أنها تحمل الغرض ذاته الذي تحمله حبكة الكاتب الواقعي. بالمقابل يمكن قراءة الحكاية الفانتازية في أغلب الأحوال بوصفها قصة رمزية allegory لتكون القصة الحرفية مجرد حرف هيروغليفي يدون معلومة سلفا"⁽²⁾ وهذا شيء من الإيضاح للفانتازيا أما الكشف فيشير معطاء للنزوى إلى (رفع الحجاب)، والاصطلاحى إلى الاطلاع على ما وراء الحجاب من المعاني الغيبية والأمور الحقيقية وجودا "أو شهودا" والكشف مقابل للاختراع لأن الكشف (يطلق على حصول العلم بالأمور الحقيقية الموجودة بالفعل). والاختراع (هو الكشف عن أمور جديدة غير موجودة بالفعل كاختراع الآلات والأنوية)⁽³⁾.

المفارقة التي ترتبط بالعمل الأدبي وعلاقته بالكشف كون العمل الأدبي اختراعا يطرح تكويننا لا سابق لوجود بنيته المكتملة قبل إنشائه وإن كان متأثرا بما سبقه، وهو مع ذلك يؤدي إلى الكشف في بنيته الموضوعية وإشاراته الرمزية. فالكشف بالأدب يمتزج فيه قسيما الضدية المعروفة الكشف والاختراع فهو كشف بواسطة اختراع. وهذا ما يمكن تلمسه في المجموعة القصصية الثالثة للقاصة هدى النعيمي أباطيل التي تحفل بحضور التعبير الفنتازي بطريقة تكشف عن طبيعة هذا العالم ومحاولة اتخاذ موقف منه.

سمات عامة:

لعل الإحاطة على نحو وصفي غير متعمق بمجموعة أباطيل القصصية ضرورة ملحة لربط ذهن القارئ بهذا العمل عن طريق إعطاء صورة تعريفية لكوناته، إذ تتألف المجموعة من ثلاثة

^(*) هدى النعيمي: قاصة قطرية.

عشر نصا قصصيا هي: (الظل يحترق)، (في الحفرة)، (شخبطة على جدار التاريخ)، (عدالة)، (ليلى وأنا)، (أكروبوات)، (ستفعلون)، (رداء) (بعد الألفية الأولى)، (دامس والعزباء)، (السيدة الجليلة) (يحدث للآخرين) و(أسطورة أخرى). وإذ تبدو الفنتازيا شاحبة في هذه العناوانات سوى (الظل يحترق، وشخبطة على جدار التاريخ، ودامس والعزباء) فإن الإطار الكلي للعنونة يمثل البعد الأجلي للفنتازيا، بآثره المضموني الساخر "أباطيل".

قصص المجموعة مختلفة في الطول بحسب مجريات كل قصة وعدد شخصياتها، وما يستتبع ذلك من سعة أو ضيق في الحدث، أو إفاضة أو اختزال في التفاصيل مع الوفاء للجنس الأدبي، الذي اختارته الكاتبة لعملها الأدبي، وهو القصص القصيرة. والملاحظ أن طبيعة (القصص) في المجموعة تنقسم على ثلاثة أنماط وذلك بحسب سمات تضمن لكل نمط أن يحتفظ باختلافه من حيث البناء والامتداد (الحجم) مع ما يستلزمه من توسيع في العالم وحشد للشخصيات وخصوصية في الحدث الناتج عن تفاعل تلك الشخصيات بصرف النظر عن موقع الراوي في كل قصة أو جنسه.

تشكل نصوص (شخبطة على جدار التاريخ)، (بعد الألفية الأولى)، (دامس والعزباء)، (أسطورة أخرى) نمطا بنائيا يعتمد على السعة إلى حد ما، وتعدد الشخصيات بقض النظر عن انتماء هذه الشخصيات إلى عوالم أخرى أي أنها شخصيات غير مبتكرة، ويحمل انتماؤها إلى هذه القصص توحيدا لما لا يملك انسجاما في المرجعية بالنسبة لهذه الشخصيات من حيث الموقع الزمكاني. يرافق ذلك متن حكاثي يحمل ازدواجية عدم ذكر الشخصية. مع محاولة إزاحتها عن واقعها وطبيعتها التي لا تحتفظ منها إلا بعلامح بسيطة.

وتشكل نصوص (ستفعلون، يحدث للآخرين، رداء، السيدة الجليلة)، نمطا "متشابها" مع الاختلاف في موقع المحور، ويجرى في هذا النمط تفعيل جدلية الثابت إلى المتحرك مع احتكام الجدلية لما هو ثابت يؤول إليه مصير المتحرك أو التحول. أما التغير في الموقع في هذه النصوص يختص في نصي: (ستفعلون، ويحدث للآخرين) بالحدث المؤدى إلى مصير ثابت في حين تمثل الشخصيات (الفواعل) المتحرك الذي لا يغير من الثبات فيه تغير الظروف. فيبرز الثابت في (رداء، السيدة الجليلة) من خلال الذات التي تبقى على وصفها أو قدرها المحدد مهما تبدلت الهوية كما في (رداء)، والشكل أو الظرف (في السيدة الجليلة). ويمكن احتساب هذا النمط على ثنائية التعدد والوحدة. أما النمط الثالث فتندرج تحت محدداته نصوص (الظل يحترق، في الحفرة، عدالة، ليلى وأنا، أكروبوات) وهو نمط يتمحور حدثه حول الشخصية الرئيسية التي تدخل في تفاعلات ظرفية وطبيعة حديثة يؤول مصيرها إلى نتيجة سلبية لا يكون فيها للبطل أية فاعلية في محاولة التفسير وذلك استنادا "إلى ظرف إطارى يحدد من فاعلية البطل ويجعل لحركته أو محاولته التغيير رغبة غير ذات جدوى ولا طائل من ممارستها إلا لتكوين مشهد يدل على الحيرة إزاء النتيجة من حيث إيجابيتها بالنسبة للبطل أو سلبيتها. ولكن هذا البطل لا يعدم فاعلية المحاولة في القصة، يند عن هذا الوصف نص: (الظل يحترق)؛ فقد خرج منها البطل بحل هو إحراق الظل والتخلص من سلطته المتعددة مع ما يجعل هذا العمل ذا أثر سلبي على وجود الذات من دون ظل أو أثر يدل عليها، ويعني وقوعها في الحتمية ذاتها.

ونصل إلى المستوى التعبيري للنصوص لنواجه بالتوحد في الأسلوب في جميع القصص مع تعدد مستويات الوعي لدى الراوي والبطل في كل قصة وزاوية النظر التي يحتلها الراوي وجنسه (ذكرا أو أنثى)، فالقاصة في هذه المجموعة حريصة على الإخلاص للغة السرد وتحاول تحقيق وظيفة إبلاغية تتوسل بالوضوح والبساطة في إيصال المعلومة أو الخبر إلى المتلقي. من دون فتح بعد آخر للغة داخل التكوين الخبري والوصفي والسردى لنقل مجريات كل قصة. وهي قريبة إلى المتن الحكائى الذى يخلص للقصة أكثر من إخلاصه لأدبية النص بوصفه مكونا "لغويا". فالقاصة تحاول المزج بين القديم والحديث، البساطة في الأداء والتقنية العالية، فهي تحاول الدمج بين وظيفة الحكواتى (الراوى القديم) والكاميرا (الراوى الحديث) فاللغة السردية هنا واسطة للتحول إلى عالم

القصة وليست محطة للكوث فيها، لمحاولة فك شفراتها طلباً "لإزياج لغوى يدخلها عالم المعجاز والشعرية التعبيرية وذلك خلاف ما تعج به قصص العصر الحديث من طلب الانزياح عن لغة السرد إلى لغة الشعر طلباً "للغربة وتحقيقاً" لغدر وافر من الأدبية، إلا أن القاصة هنا مطمئنة إلى شعرية الأحداث وقدرة ما تنقله خلف ستار اللغة وتكوين قصص تدخلها عوالم الأدب من دون الانكفاء على وظيفة الشعر في التحكم بالتركيب اللغوى الجزئى (الجملة).

واقع بدون مواقع:

لا نأتى بالغريب من الحديث والناذر من الاكتشاف حينما نبرز ضرورة انقواء الأدب الفتنازى إلى التشكيل الخيالى للوقائع وما يتعلق بها أو أنه ضرب من العمل المتحرر من نظام الواقع الذى نعيشه. ولكن ما يصوره هذا الأدب من عالم يخضع لنظام متناسق يجبر المطلع عليه على الاستجابة له ولما يفرضه من منطق للأحداث وحركة الشخصيات واكتمال فعلها وعلاقتها مع بعضها، فضلاً عن الظروف المحيطة بكل ذلك سواء أكانت زمنية أو مكانية، ولكنها واقعة بشكل لا يدع مجالاً "لشكك ضمن منظومة وجودية تحلق بمسافة ما بعيداً عن علتنا للنظور المعاش.

وبتأجيل الحديث عن الشخصية فى النصوص القصصية لمجموعة أباطيل إلى موضع مناسب من هذه الدراسة، نشرع فى استقراء ما ينطوى عليه العالم المؤث لحركة هذه الشخصيات فى القصص. ونبدأ بمفردتى المكان والزمان اللازمتين لتحقيق أى وجود ذى مفردات متعددة أو أحادية، المهم أنه يحوى عناصر تعى وجودها وتحدد انفصالها عن بقية ما يشاركها الوجود. مما يشترك معها فى الصفة أو يخالفها فيها. وذلك على اعتبار أن الظاهرة الطبيعية أو أى حدث مدرک " تحدث فى المكان والزمان معا" وما دام النص القصصى معنى بالابلاغ عن وجود حى أو عالم مصغر فإنه لا يمكن أن يخرج عن حتمية التعامل مع مفردتى الزمان والمكان بوصفهما - على الأقل - الإطار الذى يسور أية حركة إن لم يكن فاعلاً" فى توجيهها على مستويين فعلى داخل العمل - أى العالم المصور - ودلالي بحدود ما تفرزه من معنى يشكل المكان والزمان فيها بعداً "علامياً" لتوجيه الدلالة أو إضافة عناصر مغنية لها. فالمكان والزمان فى عالم فتنازى، كما ترسمه نصوص أباطيل القصصية، يهندسان طبيعة خاصة تتبع خصوصية المتن الذى يصور العوالم المتبدية من هذه النصوص على أنهما غير مستقرين ومحددين تماماً لاستيعاب حركة محددة لأن النظام الذى تقوم عليه هذه النصوص لا يقيم وزناً "للأعراف الواقعية فى الحوادث، لذا نجد وصفاً تاماً للمكان أو أبعاداً" بحضور زمان بعينه إلا ما يمكن استخلاصه من اللمحات الفنية الدالة عليها مع خصوصية فى ما يمكن تكوينه من ملامح لهذه العنصرين الفاعلين فى أى بناء قصصى، ففى قصة الظل يحترق على سبيل المثال، كانت الإشكالية فى الشخصية ذات الطابع الوهمى فى الحضور فى داخل إطار المكان وهى الظل مع أن احتساب حركة الشخص الأصل صاحب الظل كانت كامنة داخل هذا الإطار. وذلك لأن طبيعة التعامل الكائنى مع الظل كما هو مألوف لا يمكن لها التأثير أو التأثر به فهو مكون متسبب عن علاقة الضوء بالتمتع فى رسم ملامح وحدود الشخصية التى يترسم بالاستناد أى أبعادها. لكنه فى قصة الظل يحترق يسلك سلوكاً "مجازياً" ويتفاعل مع المكان الذى يهجر هو الآخر طبيعته الأصلية ليحتضن الفعل غير الواقعى للظل: (لما اصطم فجأة "بجدار عريض، استند إليه يلهث، والتفت ليرى ظله فلم يجده.. كان ظل الجدار قد ابتلع، فهدأ روعه واستكان، وجلس يلتقط أنفاسه المتقطعة والتسارعة، ولم يدر أن عضلاته ارتخت وجفنيه ثقلا. ولم يشعر أن سيخاً شمسياً يدخل من أذنه اليمنى ويخرج من الأخرى. ونظر فرأى رأس الظل وقد انحنى ليبدأ فى أكل قدمه فانتفض مذعوراً، سحب ظله الشرير ونأى حيث الشجرة العملاقة ليربطه بها، لكنها رفضت لأنها لا تأمن لظلال الآخرين.... رأى عجوزاً تماشى كلبها المتوحش. توقف الكلب ورفع رجله الخلفية ليبول، فاقرب حتى صار رأس ظله تحت رجل الكلب، ابتل الظل وانتشى هو، حاسباً أن الشرارات انطفأت... عاد الظل ليتبعه والرائحة الكريهة وبعض الأشواك المسروقة من جذع الشجرة..) إن التعامل الكائنى مع الشخص لم يكن غريباً بقدر ما كان تعامل الظل الذى يحرز وجوداً مادياً كالذى توهّمنا به لغة القصة التى يخبئ

تحت إيهامها للمتلقى واقعية لا تصل بالمباشر وتكشف بعض مفاصل التعبير عن ذلك ولا سيما في (وحين حاول أن يدفن الظل وجد أنه مضطرب لأن يدفن نفسه معه)^(١) ومع أن هذه اللغة هي التي تخلق عالما غير مألوف من خلال تفاعل الظل والمكان. فإن القصة تكشف عن علاقة مكانية حقيقية لا متوهمة ببعض مفاصل التعبير بين الظل والمكان من خلال جزئياته الملموسة وهو الوصف الأكثر قربا من العلاقة الفنتازية بالعالم في تعبير قصص هذه المجموعة: فالظل (الشريد المكسو بالبول والأشواك) أخذ من المكان اعترافا ماديا بوجوده إلى أن تحول في النهاية إلى تجسد شخص لا غبار على مشاركته الفاعلة في الحدث: (انقض على الظل يخنقه بيده، عجنه بين أصابعه كقميص متسخ. كقطعة صصال. ورماه في صندوق خشبي ثم أحكم الغطاء)^(٢) وذلك تمهيدا لحرقه في نهاية القصة.

وإذا كان للمكان طبيعة متميزة في تعبير فنتازي كالذي تكتنز به قصص هدى النعيمي، فإن الزمان يشاطره هذه الطبيعة الخاصة غير المستندة إلى حرفية الوظيفة الزمانية في الواقع. ولعل أكثر من مفصل من مفاصل القصص الواردة في المجموعة يمكن أن يقف شاهدا على هذا الأمر. إلا أن الاكتفاء بنموذج يمكن أن يحدد طبيعة هذا الزمن مع الانتباه إلى خصوصية كل قصة وما طرحه من فكرة وما ينتظم فيه تعبيرها من سياق فني. ويمكن الاستشهاد في هذا المجال بالزمان في قصة: أسطورة أخرى التي سنأخذ منها مساحة غير قليلة للتدليل على نوع معالجة الزمن في هذه القصة والمجموعة بشكل أعم:

(شبهاتنا الليلة أكثر علوا من الشهور السبعة السابقة اللهم اجعله خيرا!)

أمسكت به القابلة من رجليه وقلبته رأسا على عقب ودقت على مؤخرته، فزم شفتيه ولم ينطق. لفقه في قماش من الحرير الأحمر وقدمته للرجل.

- جالك ولد أخرس.

قطب الملفوف بالقماش الأحمر حاجبيه ونظر إلى القابلة بقرق.

- خسئت يا امرأة، إنما الحديث لا يكون إلا بوقت وحساب، ولكني سوف أرضيكم يابني البشر الذين صرت أنتمى إليكم.. واه.. واه.

تلقغه الأب بفرح وقد صار أباً لرجل، قدمه لزوجته التي جففت ضحكاتهما الذالبة في طرف عينيها بطرف اللحاف.

- نسيمه مصطفى

- بل أسميه لأبي (همران).

قفز المولود من نفاقته، تآزر بالقماش الأحمر بسبابته نحو الزوجين:

- اسمي (جابر بن حيان) وكنيستي (التوحيدى) وما دمتما قد صرتما والدى فعليكما حق الطاعة. أوما الزوجان برأسيهما موافقة. فاسترسل:

- ناولني عمك يا من صرت أبى، وأنت يا أمى هاتى لى خبزاً منقوعاً فى ماء قراح حتى تنمو هذه الأسنان ويكبر هذا الجسد.

نمت الأسنان، فمات الأب عندما عضه ولده فى أذنه لأنه لأنه نهاه عن التدخين. كبر الجسد، فأعطته أمه الفراش واللحاف واكتفت بالسادة الخالية...^(٣)

فالزمان هنا لم يكن خطياً متسلسلاً يتصل بالأحداث والأفعال وإنما كان ذا طبيعة غير مستقرة تسلك سلوك القفز على الأطر المعهودة وذلك باعتماد آلية تعبيرية تستبعد الروابط اللغوية - حتى بوساطة أحرف المطف على الأقل - لتنتقل من حال إلى أخرى مع أن الفاصل بين الحال

الأولى والتي تليها مسافة زمنية غير هينة، وإذا كان هذا يبدو نوعاً من الاختزال على اعتبار أن القصة تسلك الحكاية العجائبية غير الواقعية، فإن النص ولا سيما فيما اخترناه منه يظهر بطريقة لافتة لانتباهه أن القصة لا تتعامل مع الزمن أو الحدث أو وصف الشخصية المركزية داخلها.

وعوداً إلى ما ألمحنا إليه آنفاً نجد أن الانتقال من مرحلة إلى أخرى كان يتم دون مقدمات أو مبهيدات أو مراحل انتقالية ولو على المستوى اللغوي، حيث يأتي وصف لحالة متقدمة زمنياً بعد نهاية الفقرة التي تعني مرحلة سابقة من دون إشارة سوى النقطة التي تعني نهاية قطعة تعبيرية أو جملة واصفة لحال ما، ليأتي بعدها معنى لغوي دال على مرحلة جديدة، وهذا واضح من جملة وصف مدة الحمل غير الطبيعية (٧ أشهر) لتنتقل بعدها إلى جملة (أمسكت به القابلة من رجله) الدالة على حالة الولادة وهو ما نجده في بقية ما اخترناه وهو السائد في خطاب القصة بأكمله. ووصفه الحال غير المعقولة لهذه الشخصية وتحركها في أفق زمني عجائبي. ولا يقتصر التعامل مع الزمن - في هذه المجموعة القصصية - على محاولة خرقه من حيث التسلسل المنطقي للأحداث ضمن إطاره وبلاحتكام إلى مفرداته ومقاييسه المتفق عليها بين الذين يعون وظيفة الزمن ويؤرخون أعمالهم، أو يحدونها على نحو أدق بمفرداته وآلياته الكاشفة عن موقعه في الذهن البشري بعد الإلمام بأرضية وقوعه والظرف المكاني الذي يضمه. إذ نجد أن الاستعمال المصود للشخصيات - مرتبطة بزمن معين تتعين هويتها وخصوصيتها به، يقابل - في القصص - بمحاولة لخرق سطوة هذا الزمن عبر تداخل الأزمان حيث يتصل الماضي بالحاضر والآتي بالسابق عليه أو المتصل بمستقبله، وهذا ما نجده جلياً في قصة شخيرة على جدار التاريخ الدال عنوانها على الارتباط الفني بالتعبير عن الزمن بهويته المشككة تاريخياً. إذ يتحول الزمن إلى موقع مكاني وتكون فرصة اتصال الحاضر بالماضي نابعة عن سطوة الماضي على الحاضر مع اتصاف من يمثل الحاضر وهي الشخصية المعاصرة بقوة تجعلها بأمان عن الخضوع لتلك السطوة: "كان الهمد يرفرف بجناحيه ليطل معلقاً في الهواء على مستوى ارتفاع قامتي. قال إن على الحضور في التو. حين رفقت. تكلم بهدوء أن، المنذر النعماني، جدك الأعلى يدعوك للمثول بين يديه"^(٨).

وحيث يحصل انفكك لمرى الاتصال الزمني المرتب بحسب حدوث الأحداث ووجود الشخصيات، إذ تحضر شخصيات لا صلة لها - تاريخياً - بالمنذر في بلاطه مما يجعله رمزاً أعلى للوجود السياسي المقترب بالهوية التي تعبر عنها الكاتبة إذ يوجد في بلاطه الحلاج وابن رشد على غير طبيعتهما المعروفة على الرغم من وجود إشارات ترتبط بهويتهما التاريخية.

ويمكن التعبير عن التداخل الزمني وعدم انضباط عالم القصة من الناحية الزمانية فيما نجده من ذكر للأحداث الكبرى في الزمن الماضي والحاضر بمرحلة الانتقال من العالم الأرضي (الحاضر) إلى العالم السماوي (الماضي): "أطبقت على رقبتك "البراق" وعلى كتفي دنائيري قطار، وفي الطريق رأيت جيوش الفرنجة تجتاح الأندلس، وخيول "نابليون" تدق ساحة الأزهر، ثم الطائرات الأمريكية تقصف بغداد، وحين حط البراق رحاله في شرقتي واخفتي، كانت جنازة، فرج فودة، تجوب الشوارع أمام بيتي"^(٩).

أما الشخصيات وهي العنصر الأهم في تكوين أي عمل قصصي فقد كان لمقتضيات التعبير المؤسس على قاعدة فنتازية ذات تعامل مع أركان هذا الفن (القصة) أثر فعال في تشكيل علاقة خاصة بين الشخصيات، فضلاً عن استدعائها من أكثر من مرجعية لتكون مغلق على خصوبة في القصة مع انفتاحه على أكثر من ميدان وأكثر من عالم وبالتالي انفتاحه على أكثر من دلالة. والشخصيات أو الفواعل في القصة، بحسب المؤلف من بناء القصص "مصدرهم الواقع، ولكنهم يختلفون عمن نألفهم أو نراههم عادة، في أنهم - في ضوء العرض الفني - أوضح جانباً وسلوكهم معتل في دوافعه العامة. ونوازعهم مفسرة نوعاً من التفسير: قد يكون فيه بعض التعقيد، ولكنه تعقيد ذو معان، إنسانية كذلك، وله أسبابه التي يجلو بها الكاتب هذه المعاني"^(١٠). ومع أن هذا التحديد ينطبق بصورة عامة على كل الأعمال القصصية بما فيها قصص مجموعة أبياتٍ إلا أنها تختلف في المصدر الذي لم يكن الواقع بحرفيته وبما يمكنه أن يقترب منه من سمات شخصية هي

الأوفر حظا في الحضور ضمن هذه القصص. إذ أن أغلب الشخصيات منتزعة من أماكن مأنوفة تحتفظ فيها هذه الشخصيات بوجود حقيقي وهوية معروفة إلا أن الكاتبة لا تتعامل معها بما هي عليه من وجود وما يشع منها من دلالات. وإنما تمارس إزاحة لها عن واقعها أولا وإدخالها ضمن عالم القصص الخاص وربما تقوم بتغيير وظائفها، وتغييب جانب منها، هذه الشخصيات تكتسب أبعادا دلالية لم تكن لها في أثناء وجودها الحقيقي ولأن هذه الشخصيات تصبح أقنعة لأنكار وأهداف تسعى إلى تحقيقها، عبر وسيلة فنية تخرج بها عن عوالم التاريخ لتدخل بها عوالم الفن غير المحددة. ولا يقتصر هذا التعبير على وظائف وسمات الشخصيات وإنما يطال التغيير للإزاحة حتى الأسماء كما في (دامس والعزباء) على سبيل المثال أو (جابر بن حيان التوحيدى).

ولا يغيب عن الذهن أن هناك شخصيات لا تمت للوجود التاريخي المعروف بصلة إلا أنها لا تشكل ما هو في الواقع من سمات للشخصية. وكان لها حضور واضح في بعض النصوص القصصية في هذه المجموعة.

البناء بالتناص وتهشيم سلطة المرجع:

بعيدا عن الاستغراق في محاولة الكشف عن مكامن الإبداع، بالاستناد إلى فاعلية التناص الصادرة عن وعي المبدع لإنتاج نصه. لابد من الاستقرار على اطمئنان مفاده عدم براءة أى نص من الوقوع في حتمية الاشتراك مع غيره سواء أكان الاشتراك منصرفا إلى الناحية الفكرية أو الموضوع الذي يعالجها أو في الوسائل الفنية فـ"كل نص، هو تشرب وتحويل لنص آخر"^(١) كما تقول جوليا كريستيفا، التي كان لها فضل اجترار مصطلح التناص ومفهوه فضلا على إنضاج آليات تحليل النصوص على وفق أسسه النظرية، وما الإضافات التي تلتها إلى محاولات لتعميق أصول المنتج وتطوير آلياته كما فعل لوران جيني الذي اقترح إعادة تعريف التناص ليكون دالا على "عمل تحويل وتمثيل عدة نصوص يقوم بها نص مركزي يحتفظ بزيادة المعنى"^(٢) وهذا لا يعني أن كريستيفا هي أول من تعامل مع هذه الظاهرة وفق فهم ومصطلحات مختلفة، وإنما يعود الفضل في تكريس مصطلحا ومفهوما ومنهجيا لتحليل النصوص لجهودها وجهود نقاد ما بعد البنوية.

ولا يذهب بنا، الخوض في تاريخية التناص وتعريفاته، إلى نقطة تخرج عن موضوع الدراسة، ولكن إيجاد مواضع للوصف من خلال هذه الظاهرة ضرورة لا محيد عنها في دراسة النصوص القائمة على تشكيل واضح واع على أساس تناصي. (وسيتم التركيز على النصوص المتناصبة كليا مع نص سابق أو ما يتعلق به وهو نوع من الارتباط بالماضي لا يسعنا إلا إيجاد محددات له من النظرية التي كشفت عن وجود آليات لفحص هذه الظاهرة فيما بين النصوص). ولا سيما في النص الجديد المبني على مفردات سبقت في مضمار تكوين فني؛ ولذا سيقصر الجهد على النظر إلى ثلاثة نصوص قصصية هي (بعد الألفية الأولى) شخطة على جدار التاريخ. ودامس والعزباء). ويمكن أن يندرج النص القصصي (بعد الألفية الأولى) تحت ما تحدده جوليا كريستيفا بنمط (النفي المتوازي) الذي يرتبط فيه النص بمرجعه عبر علاقات من التحويل لا تمس الأساس المعنوي الجامع بين النصين إذ "يظل المعنى المنطقي للمقطعين هو نفسه" كما ترى فيما يخص الشعر^(٣).

يعد نص: **بعد الألفية الأولى** تناصا ظاهرا تبرز فيه العناصر المكونة للنص الأول (المرجع) من شخص رئيسة وموضوع وأجواء ولا سيما فيما يخص الأبطال الأساسيين (شهرزاد - شهریار). وبعبارة أدق ما يشتمل على الحكاية الإطارية لألف ليلة وليلة إلا أن نوعا من التحول حصل فيما بين النصين؛ إذ وقع قلب لموقع كل من البطلين إذ احتلت شهرزاد موقعا مقدما فأصبحت مركزا يمثل السلطة فهي (الملكة المطاعة). في حين انقلبت وظيفة شهریار إلى زوج مغلوب على أمره يطعم بعفو ملكته، من دون إخلال بذاكرة النص الجديد التي حفظت ما كان له من وظيفة يشغلها في النص الأصل. وذلك واضح في طلب الطلاق منه، وهو ترجمة لرغبة جماعية للنساء الذين حشدتهم القصة من كل مكان وزمان في الماضي والحاضر في الشرق والغرب. للتخلص من رمز

شهر يار (الرجل) وطاعة شهر زاد (المرأة) له وسعيها لإرضائه. ومع ذلك تتوحد المصائر ما بين المرجع والنص المتناص، في رفض شهر يار الطلاق وقبول شهر زاد العودة إليه:

(رفع الرجل الأوحد رأسه وأظلت من تحت شاربه الكثيف ابتسامة:

- مولاتي، لن أطلق.

وجهت (شهر زاد) نحو النساء حديثها:

- يا معشر النساء: أما وقد دانت لكُن الدنيا وقطوفها. ولم يبق لكُن طلب إلا طلاقى. فأني أرجو منكن أن تمهلنني ألف ليلة فقط ليكون ما أردتته منى. ثم تعاودن الاجتماع معي في الليلة الثانية بعد الألف، ولنا بعدها حديث يطول...^(١١).

وهذا النمط كما أصبح واضحا يعتمد اعتمادا كبيرا على المرجع، مع تحول في وظائف عناصره وإعطائه سمة لم تكن لديه لزحزحة معناه والتحكم على نحو حر "بإجرائه الفني". ومع هذا فإن للمرجع فاعلية الهيمنة على محورية الفعل والحدث في النص القصصي المتناص.

وفضلا على أنه واقع تحت تحديد النفي المتوازي فإنه يمثل فعالية تناصية بارزة أو ظاهرة تقوم فيها العلاقة بين المرجع والنص الجديد على التعامل الظاهر في العناصر الرئيسية المشتركة بين النصين. أما عن علاقة التوازي فيمكن إيضاحها بالجدول الآتي وتعميمه على بقية النماذج المتناصة:

| النص | النوع | الفاعل | المتأثر بفاعليته | نية الفعل | المصير | الوساطة (طريقة التخلص) |
|--------------------|---------|---------|---------------------|-----------------|--------|---------------------------|
| ألف ليلة وليلة | مرجع | شهر يار | شهر زاد | الزواج ثم القتل | العفو | رواية الحكايا |
| بعد الألفية الأولى | نص جديد | شهر زاد | شهر يار | السجن ثم الطلاق | العفو | رفض الطلاق |

ويقع النصان القصصيان (شخبطة على جدار التاريخ، ودامس الغزباء) تحت توصيف التفاعل النصي بنمط حددته كريستيفا بـ (النفي الكلي): "وفيهِ يكون المقطع الدخيل منفيا كلية، ومعنى النص الرجعي مقلوبا"^(١٢) ومع ذلك فإن لكل نص منهما طبيعة تناصية خاصة، فنص (شخبطة على جدار التاريخ) يقوم على علاقة وثيقة - غير معلنة - مع القصة القرآنية التي تجمع النبي سليمان (ع) وبلقيس ملكة سبأ. وتنتضح هذه العلاقة من الإشارات الدالة على التقارب ولا سيما في الوساطة، التي يقوم بها الرسول. بينما (الهدهد) بدور الإشارة الرابطة بين المرجع والنص القصصي، الذي تغيرت فيه الملامح كما وردت في المرجع فضلا على هوية الفواعل (الشخصيات) وطبيعة الحدث والتفاصيل فيها، ويتوَجَّع الانزياح عن المرجع انقلاب المعنى في القصة عما هو في المرجع (القصة القرآنية)^(١٣) ووظيفة كل منهما فقد طرحت القصة القرآنية بوصفها حقيقة جارية على أرض الوجود التاريخي تصف مرحلة من مراحل الإيمان ومبدأنا من ميادين الجهاد النبوي لنشر الدين الحق. في حين كان الطرح القصصي تعبيراً فنياً ذا واقع افتراضى (خيالي) يتجه إلى مضمون حضارى يعالج قضية الارتباط الحضارى الحاضر بالماضى. فاللتناص هنا لم يكن مباشرا أو ظاهرا وإنما كان مستترا كشفت طبيعة العلاقة بين عناصره على انتماء نظامه الحدثنى إلى مرجع سابق فضلا على الإشارات كما أوردنا سالفاً.

في قصة (دامس والغزباء) يتخذ التناص المبني على نمط (النفي الكلي) طبيعة خاصة في التفاعل بين المرجع والنص الجديد هذه الطبيعة هي الإزاحة أو تحريف ما هو كائن في نسق المرجع وهو خير تاريخي عن حرب (دامس الغزباء)^(١٤).

وضمن المحور نفسه تدور أحداث قصة (دامس والغزباء) ولكن على نحو انزياحي بدءاً بالتسمية ومروراً بجنس الحيوانات (كلب وقطة) والفاعلين وانتهاءً بالمصير الذي آلت إليه الأمور.

أعماق تتسلق نحو السطح:

قبل الدخول إلى غابة المضامين، التي تتشكل منها الأعماق الفكرية للمتن الفني لمجموعة أباطيل لا بد من الالتفات إلى العنوان الرئيس للمجموعة، بوصفه يمثل حالة خاصة، كونه ينفرد بالتعبير عن المتن الكلي للمجموعة. من دون أن يكون عنواناً لأحد النصوص القصصية فيها، فهو إذن عنوان تم اختياره من خارج سياق العنوان في المجموعة ليعبر شمولياً عن محتوياتها، فالعنوان (يقدم الصلة بالمضمون وذلك لكونه يجلو عنه ويبين فحواه فضلاً على أن (مفتاح التأويل يلتصق بالعنوان) كما يرى أيكو^(١٤).

يتجه معنى أباطيل إلى حالة سلبية بإزاء ضدية دلالية إيجابية ما تدل عليه دائرة الحق. وهذه العمومية حينما تنزل إلى مستوى ما تعبر عنه فإنها تشير إلى محاولة للتركيز على ناحية سلبية مستشرية الحدوث في العالم وتقوم هذه النصوص القصصية باستجلائها، فهي إدانة لما في العالم من أباطيل. وكان التعبير الفني - غير المباشر - عنها رغبة في ترسيخ موقف. من هذا العالم وما يمارس فيه من حالات سلبية أقصى ما يمكن للأدب أن يفعله هو أن يدينها بالكشف عن موانع السوء فيها. ويقع هذا في الجانب المضموني من العمل وهو ما يشير إليه الاقتباس آنف الذكر لإيكو أما الجانب الآخر فله مساس بالتعبير الفني. المندرج تحت توصيف الفنتازيا وتأثير الخيال لعالم وجودي خاص، فهو معنى بالإشارة إلى جنس تعبيرى. وربما يكون في اتجاه ثالث لتأويل وظيفة الإشارية ضرب من المواربة عن المقصد الحقيقي. ومحاولة للهروب من الإجابة عن المقاصد الحقيقية للنصوص، كل هذا يثبت غنى لاختبار العنوان دليلاً على ما ورد في هذه المجموعة. تتمركز المضامين، التي حفلت بها دلالات النصوص. حول مقصد يكشف عن مواقع الاختلال في بنية العالم الذى تعنيه. وتركز على ما ينتاب تفاسيله من علل. ويمكن استجلاء مواقع المعالجة من الاستعمال العلامى للرموز المختارة لتمثيل العالم الفني. وهى رموز تاريخية تتقترن بالهوية الفكرية والحضارية للوجود العربى والإسلامى وترتبط به على نحو مشيئى فى عالمنا المعاصر، بهذا الجانب من المعالجة الفنية للمضامين القارة فى أعماق النصوص. تشغل القاصة بإبراز معانٍ مستقر فى منطقة الارتباط الحاضر بالماضى، وتتجه المعانى إلى محاولة الكشف من دون الرغبة فى تقديم الحلول لأن ما تعالجه من الشمولية يمكن فيه التغطية الفنية الرائدة. لكنها مهما بلغت لا تصلح مشروعا لتقديم حلول للإشكاليات القائمة، وفى هذا المضمار تفسر الكاتبة جوهر الوظيفة الكشفية للأدب الفنتازى. ويتركز كل ما تحاول من رغبة من الخلاص فى إثبات موقفها مما يجرى، من دون النظر إلى ما سيجرى. فوجه ما تشهد بمثله "رأيت جيوش الفرنجة تنتجح الأندلس، وخيول نابليون تدق ساحة الأزهر. ثم الطائرات الأمريكية تقصف بغداد" ووجه آخر يظهر "كان الدنيا فى حجم الرغيف الساخن. رسم على وجه منه "ابن رشد" يبكى أمام محرقه كتب، وعلى الوجه الآخر يصعد "الحلاج" إلى القصعة"^(١٥).

وهذه هى الشهادة التى تريد أن تقدمها هدى النعيمي بإزاء الأزمة الحضارية. والمأزق الوجودى للحضارة فى بعدها الفكرى والتاريخى. وكل ما يتعلق بالأيديولوجيا. وفى الجانب الآخر من المضامين الكاشفة لاختلال العالم تعالج القاصة قضايا اجتماعية نفسية عامة وفردية. ولكن الموقف يختلف فى معالجة هذه القضايا عما هو عليه فى الجانب الأيديولوجى فالدخول إلى ميدان السيوسايكولوجيا والسيكولوجيا، لا يعنى من إيداء موقف كشفى فحسب بل يحمل بذور الرغبة فى التنبيه على المخرج، ومع أن معالجة ما هو فردى أو اجتماعى يمكن أن ينسحب على ما هو أيديولوجى فإن ما ادخرته القاصة للأيديولوجيا يقينها من التشابك فى المقاصد وهذا لا يعنى أن القاصة تنفتح إلى الواقعية النقدية، فى رغبة لها الوجهة إلى المجتمع وأفراده، فهى محتفظة بمتنها الخيالى الكاشف عما هو تحت أعماق الفن من معنى. ومع هذا فقد سلكت المضامين فى هذا الجانب مسلكين: اكتفى الأول بالكشف مع نوع من الاستسلام لبنية الواقع الذى تتحول مقدماته إلى مصير ثابت ونجد ذلك فى (سقفلون) و(الرداء) و(السيدة الجليلة)، إذ لا تغارق السيدة الجليلة حزنها الرسمى وحدادها المستمر على الرغم من بارقة الأمل التى يوفرها لها حب تتحرر فيه مما

هي عليه من سجن الرمزية والحداد الدائم، ولكنه أمل لا طائل من تأثيره لإخراجها من حالها إذ ينقطع الاتصال بمن يحاول هدم الأسوار: "تمتد يداك إلى الإمام ثم تعود إليك، تنظرين إلى سماعة الهانف، تمتد، إليها يداك ثم تعودان، تسقطين على حافة السرير، لا تشعرين بالأسئلة الشفاف الذي امتلأت به حدقة عينيك، تخرجين ثوبا أسود بحزام من الساتان وباقية من الساتان المثقب، تندسين بداخله"^(١٠)، وفي قصة رداء فإن الذئب الذي سئم رداءه فارتدى ثوب كلب، يعانى أشد المعاناة من الدور الجديد الذي أصبح لزاما عليه تأديته، وبإزاء حال السأم المتقدمة يقع في دائرة أخرى لا يمكن أن تخرجه من سأمه. فالخاتمة تقول "سئم الكلب رداءه. فارتدى ثوب قطة"^(١١).

أما المسلك الآخر من اتجاه المضامين الخاصة بالجانبين السيوسولوجي والسيكولوجي فيمكن أن نمثل له كما حدث في قصة (الظل يحترق). حين قرر صاحب الظل أن يتخلص منه إلى الأبد بعد أن أصبح عبئا "ثقيلًا" على كاهله "أسرع به إلى الصندوق قبل أن تفرغ محتوياته من التسلسل، أفرغ قلب الموقد في قلب الصندوق ثم قذف بعود ثقاب مشتعل على ذلك القلب الأسود، وجلس يرقب الدخان وهو يتصاعد"^(١٢). كما يمكن التمثيل له بالمصير في قصة عدالة، فعلى الرغم من حكم القاضي "بإهالة التراب على جسد بسة" لتهرب نكاته المختبئة.. "وحصول الدفن فقد خرجت إحدى نكاته المتحولة إلى فراشة "من تحت التراب خرجت فراشة أخرى وطارت"^(١٣). فالنهاية الإيجابية تأكيد على روح المقاومة لما هو مفروض بقوة خارجية لصالح إرادة فردية وبالطال جماعية.

وقد يلوح، في الذهن بوصف المؤلف لهذا المتن القصصي امرأة. سؤال عما ادخرته للجانب النسوي من مضامين وتعبيرات؟ ولا أدل على حضور القضية النسوية في أكثر من حضور النماذج النسوية في أكثر من قصة إلا أن أجلاها في قصة بعد (الألفية الأولى) فقد سعت هدى النعيمي إلى تشييد يوتوبيا نسوية يمكن أن ينطبق عليها قول روبرت شولز (Robert Scholes): "إن النساء أفضل من الرجال دون شك. وهن. مجموعة. أكثر عطفا وأسرع في تعلم دروس البيئة لهذه الأسباب وغيرها تبدو اليوتوبيا النسوية معقولة أكثر من يوتوبيا الرجال"^(١٤).

الهوامش:

(١) معجم المصطلحات الأدبية المعاصر، سعيد علوش دار الكتاب اللبناني بيروت، سوشيرس الدار البيضاء،

١٩٨٥: ١٧٠.

(٢) أدب الفانتازيا مدخل إلى الواقع. ت. ي. ابتر. ترجمة صبار سعدون السعدون، دار المأمون، بغداد ١٩٨٩:

١٢.

(٣) المعجم الفلسفي، د. جميل صليبا، الشركة المالية للكتاب، ١٩٨٢، ج ٢: ٢٣٠.

(٤) المصدر نفسه، ج ٢: ٤١٣.

(٥) أباطيل: ١٠.

(٦) المصدر نفسه، ١٤.

(٧) المصدر نفسه، ١١٩ - ١٢٠.

(٨، ٩) المصدر نفسه، ٢٥: ٣١.

(١٠) النقد الأدبي الحديث، د. محمد غنيمي هلال، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة: ٥٢٦.

(١١) أدونيس منتحلا. كاظم جهاد. القسم الأول من الكتاب: ما هو التناص، مكتبة مدبولي ط ٢. ١٩٩٣: ٣٤.

(١٢) في أصول الخطاب النقدي الجديد، ترجمة وتقديم د. أحمد المدني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد

١٩٨٧: ١٠٨.

(١٣) علم النص، جوليا كريستيفا، ترجمة فريد الزاهي، مراجعة عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، الدار

البيضاء، ١٩٩١: ٧٩.

(١٤) أباطيل: ٨٧.

(١٥) علم النص: ٧٨.

(١٦) القرآن الكريم، سورة النمل، الآيات ٢٠ - ٤٤.

(١٧) وهى الحرب التى دارت بين عيس من جهة وذيبيان قزارة من جهة أخرى بعد السبق بين قيس بن زهير العيسى وحذيفة بن بدر، وكان لزهير فرسان هما (داحس والغبراء)، ولحذيفة (الخطار والحنفاء) وقد أرسل حذيفة من يعرقل (داحس) ويرميه فى الوادى لنعمه من الفوز وكان سريعا قد تقدم فى السباق فتأخر داحس وكانت النتيجة أن جاءت الغبراء أولا ثم الخطار ثم الحنفاء، يتبعهم داحس، وحين عرف قيس من راكب داحس بالأمر لم يعترف بالنتيجة التى أخذ حذيفة بموجبها الرهن (مائة ناقة) لأن فرسيه جاءا متتابعين. وقبل التسليم قتل قيس بن زهير ابن حذيفة. وقتل قوم حذيفة أبا قيس فاشتعلت الحرب، ينظر تفصيل الخبر فى كتاب الكامل فى التاريخ، ج: ١، ٣٤٣ - ٣٥٥.

(١٨) نقلا عن: البداية فى النص الروائى، صدوق نور الدين، دار الحوار، اللاذقية، ١٩٩٤: ٧٠.

(١٩) أباطيل: ٣١.

(٢٠، ٢١) المصدر نفسه، ١٠٨: ٧٦.

(٢٢، ٢٣) المصدر نفسه، ١٤، ٣٨ - ٣٩.

(٢٤) مجلة الثقافة الأجنبية، دار الشؤون الثقافية، بغداد، المعداد، ١٩٩٢، هامش على دراسة جوانا رس. يوتوبيا نسوية جديدة، روبرت شولز، ترجمة سعاد عبد على: ٣٨.

شعيا ن يوسف

عندما ينتهي المرء من قراءة رواية ”صومع متقاعدون“ لحمدي أبو جليل، يشعر بأنه خرج من مبارزة ساخنة، وأن الحكم والمترجمين واللاعبين جميعهم يلعبون بحماس، وكأنهم — فعلا — يؤدون أدواراً، وأن ثمة تواطئاً ينشأ بين كل هؤلاء بخفة مدرومة، ومثقة، وليست عفوية، هذه الخفة التي تجعل التأملات والأفكار والمواقف والأحداث الثقيلة تمر بسهولة ويسر، مهما كانت غلظة هذه العناصر مفردة، بمبارزة واحدة فإن الرواية تستطيع أن تقفز حواجز عالية برشاقة، وتقول أعصق الأشياء ببساطة، وتتمرر الصور والمواقف القبيحة في جماليات — جـ — عالية. وأبرز ما تقوم عليه جماليات الرواية، أو جماليات السرد في ”صومع متقاعدون“، هو قيمة الاحتمالات، أو الفرضيات، هذه الاحتمالات والفرضيات تضع كل عناصر الرواية من أحداث وشخصيات وحالات وبدائيات ونهايات المواقف في أشكال افتراضية، يمكن استبدالها في أي وقت، وتحت أي ظروف، وتصبح هنا صناعة المتخيل صناعة يشارك فيها المتلقي، وربما يحاول أن يضع حلولاً متخيلة مع الراوي، وطالما أن الراوي/ الراوية نفسه يلعب دوراً/ شخصية في الرواية، ويعيش مع الشخصيات المتحدة والمتنوعة في الرواية، أي يأكل ويشرب ويتنفس معهم، بالإضافة إلى أنه يخلقهم ويمجد خلق نفسه أو إنتاجها كشخصية روائية، وربما تكون هذه اللعبة هي اللعبة الأبرز في الرواية.

وينبهدنا الراوي في الاستهلال المقتبس من الرواية إلى لعبة البدائل والاحتمالات، وفي المفتتح يدخل بقوة في اللعبة الثانية، وهي أن الراوي ميسير بطلاً وشخصية فاعلة في الرواية.

يقول الاقتباس: ”الموت هو أحد البدائل المطروحة أمام الزاحد دائماً كوسيلة سهلة للخلاص من خطر ما.. الموت غاية كل خطر وهو في نفس الوقت الوسيلة المثلى للتصالح مع الأخطار.. أن تدهك سيارة مثلاً أو رصاصة طائشة أو مخدر قوي.. فهذا أريح كثيراً من الارتجاف أمام خطر ما“.

ويقدر ما تكون تقنية الاحتمالات والبدائل لعبة يوسع بها الراوي مجالات الفكرة ومدى الرؤية، بقدر ما تكون نوعاً من الخلاص، والحل الذي ينهي موقف الارتباك الذي تعاني منه الشخصية الإنسانية، والشخصية الروائية في الوقت نفسه، وربما يكون هذا الاقتباس شكلاً من أشكال البدائل التي يلعبها الراوي ليستريح من عناء السرد، فتأتي هذه الفقرة كتطبيق على إحدى شخصيات الرواية المحورية، وهي شخصية ”سيف“.

”سيف“ أحد أبناء أربعة لأبي جمال، وهو لم يكن مجنوناً، ترمد على اختصار حياته في أداء دور واحد، تبدلت عليه الأدوار، أو نقلت حياته في أدوار عديدة، اتقن دور الشاعر وحلم بوجاهة شاعر مشهور، وجرب دور المطرب عندما انتبه مبكراً على حقيقة أن المطرب أوجه وأشهر من الشاعر، وأدى دور الكواكيز الحريمي، وبالتالي أفلح عن الشعر والغناء، أيضاً هو لا يوجد شيء تناه ولم يفعله سوى أمنية بسيطة — كما يقول الراوي: — ”أن يقضي نزهة مرتدياً جيبه فوق الركبة كان قد اشتراها من سنتر للتحرير وبلوزة بدون أكمام وباروكة كلت إحدى أدوات صالون الكواكيز“، والبدائل والأدوار كثيرة ومتعددة، والاحتمالات متوفرة، ولا يتركنا الراوي / الشخصية نستسلم للحكاية والسرد دون أن يستغل في تفسير هذه الأمور، فهو يصنع الرواية آمناً، ويدخلنا المطبخ مسعاً، ويشركنا في التفكير في مصائر شخصياته وأحوالها وأشكالها فيقول: ”بشكل ما في أعماق كل منا ممثل ممكن يؤدي دوراً واحداً طوال حياته.. دور محدود بظروف العمل والأسرة واللياقة والتقاليد وضمايرنا التي لا ترحم، دور علينا في سبيل إنقاذنا أن نعيش كل لحظة ولا نكف عن قمع رغباتنا الحقيقية، فجمهورنا وهو منا (فداخلنا الممثل والممثل والممثل والممثل...)

جمهور قاس).. ويضرب الراوى بعض الأمثلة: قلو أن كهلاً تمرد على تمثيل دور الوقار والحكمة وتصابى قليلاً احتقرناه وسخرنا منه، ولو أن أطفالنا خاصمو البراءة والسذاجة وتخابقوا بعض الوقت استرنا فيهم.. وهكذا.. لذلك يتمرد الراوى أو الرواية، وشخصياتها على تمثيل هذا الدور الواحد. أبو جمال - الأب - يتمرد على دوره كأب فقط. فيتنازع على زعامة البيت، وامتلاك ناصية الكلمة العليا فيه. ويناضل من أجل الحصول على لقب "الحاج". وجمال - البرنس - والعليق، وصياد النساء، والذي كان أديباً مغموراً أو قل فاشلاً، أو سرياً، ثم حشاشاً، وبيعاً للحشيش، والذي يحمل مفهوم الاشتراكية، وعامر الابن الثالث أيضاً له عدد من الأدوار. أما الابن الرابع فرغم غيابه، إلا أن حضوره يمثل نوعاً من البدائل المطروحة، فتلعب ثيمة الحضور / الغياب دوراً في اختيارات متعددة.

هناك شخصيات أخرى خارج حزام العائلة لها حضور العائلة ذاته، مثل الأستاذ رمضان، وعادل القبطى، والشيخ حسن، أما الشخصيات النسائية فهي أيضاً تحاول أن تتبدل وتتغير وتتشكل حسبما تتوجه الرواية وأحداثها.

وتتحدد توجهات الرواية بافتراض أولى: "افرض - مثلاً - أنك تعيش حياتك كشخصية في رواية ما، وتأكد أن هذه الشخصية ماهرة في مداعبة قدراتك على التحايل والكذب... فلأبطال الروايات الأعيب عجيب لا يمكن أن يقوموا بها في كل مكان آخر.."

يحاول الراوى أن يضعنا معه في لعبة الأدوار. وفي تأمل عملية تقسيمها، وصناعة أو تخيل المدى والمجالات التي ستمارس فيها أفعالها. دون الاندماج في التعاطف معها أو ضدها. هى عملية عقلية إلى حد ما، أو إلى حد كبير. مثل عملية كسر الأيهام في المسرح. وعملية تغيير الملابس، وشرح ما يفعله الممثلون، بل اختيار بدائل متعددة. ألا يكف الكاتب /مبدع النص أو مؤلفه أن يذكرنا بأنه يلعب، ويدعو شخصياته في هذه اللعبة. وأحياناً الشخصية ذاتها يتمرد، ليس "المهم ما يقال، ولكن المهم كيف يقال، أو كيف يلعب، وكيف يفن، حتى تصل بنا الرواية إلى ما يسمى "بالضمون الفنى" في الرواية. أى اللعبة أو الطريقة التى التى تفرض كيفية وصول الفكرة، حتى تصوير اللعبة هى الفكرة، لعبة البدائل والاحتمالات والفرضيات، التى من خلالها يمكن تجريب الحياة على أكثر من وجه، وبأكثر من طريقة، ومع أى ظروف، وفي أشكال مختلفة. الحياة ذاتها لعبة، ولعبة طريقة أيضاً، ومن الممكن أن تكون حياة الإنسان بوصفها رواية يخلق أحداثها ويقلبها كما يحلو له، خاصة لو كان المرء يجلس على مقعد فى نهايتها، وذكاء الروائى الفنى هو الذى يمرر التعقيدات الصعبة فيها، ويتخيل حلولاً ممكنة، وربما يشرك المتلقى معه فى إيجاد هذه الحلول، حينما يجد صيغة الحل مرتبكة أو غير ناجزة أو ليست مقنعة.

لذلك تتعدد وسائل أبو جليل فى وصف شخصياته. والوصف هنا ليس كما تعودناه. بل هو الوصف الذى يضع الشخصية فى أكثر من محك، وفى أوجه متعددة وشخصيات الرواية ليست شريرة بشكل مطلق أو خيرة بشكل مطلق. وليست قبيحة تماماً. ولكن يختلط هذا القبح ببعض الفتنة وبعض النواذر المقبولة، قبح فرضته وطأة المنشأ الطبقي والاجتماعي والنفس والبيئي، فشخصيات الرواية تظن فى منزل واحد، أى وحدة المكان ومركزيته، وفى منطقة تكاد أن تكون منسية، ومعزولة، مجرد مستهلك للفضلة خير السادة، بيئة ليست منبهة الصلة بالتركيبة المجتمعية. ولكنها غير مسئولة عن القرار الذى يشكل مسارات هذا المجتمع، فالمنطقة - وبطريقة ساخرة - نشأت بإشارة تاريخية من ذراع عبد الناصر عندما فاجأ العمال وهم مقيمون بشكل دائم فى مصانعهم، فأشار بكف يده وقال للمسؤولين - ابنوا لهم مساكن هنا !!

وهكذا نشأت منطقة "منشية ناصر"، وبالطبع قطنها وعاش فيها هؤلاء العمال، وكان "أبو جمال" البطل الذى يأخذ شكلاً بطريكياً فى الرواية، وعلى عكس التجليات الفاعلة فى الرواية، فهو يتنازع مع أبناؤه على زعامة إصدار القرار. وخاصة جمال. الشخص الأكثر حيوية فى الرواية. والأكثر تسييداً لقيم وأخلاق وسلوكيات سلبية فى البيت. وأما الشخصيات الأخرى،

الأبناء الثلاثة لأبي جمال، فهم بقدر ما "متلقون" لأوامر وتعليمات وأشكال قهرية من "أبو جمال" و"جمال"، وبالتالي تتجلى كل أنواع الفساد: الرشوة، والخيانة، والسرقة، والانحطاط الخلقي، والشذوذ، والتحاييل على المعاش، والبطالة، والتواكل... مجتمع لا ينتج إلا هذه الصفات والسلوكيات والأنماط الحياتية السلبية، ورغم ذلك تتردد كل هذه العناصر في بساطة رائعة..

أما الشخصيات الأخرى، التي تلعب أدواراً أساسية في الرواية، فهي موجودة في المكان نفسه، رغم أن كلا منها أتى من منطقة مغايرة، أولهم الراوى ذاته الذى تنحدر أصوله من قبيلة بدوية، ولا ينسى الراوى أن يسخر من هذه العرقيات، واحتفاظها بصفاتها الإثنية / الأيديولوجية، والتي تتحطم تحت معاول التمددين أو الترييف. فهذا البطل ذاته مر بالمرحلتين. فعمل فلاحاً ثم نزح إلى المدينة ليكون أحد أبنائها المهمشين، وبالتالي فهو يعرض "فضائل" بدويته لسهام سخريته ويمال منها، ويعتبرها فضائل "متحفية"، لا تصلح إلا للزدر، وبطريقة البدائل والافتراضات التي اعتمدها الراوى في الرواية يكتب عن أبيه "البدوى" الذى تصفه له أمه بأنه: "كان دائماً يرفع يده من على الكسبانة يضعها على الخسرانة" فهو فشل - حتى - كخفير نظامي، وفصل، ثم حلم أن يكون تاجراً فـ [التجارة مغامرة، قد تؤدي إلى المكسب، وقد تؤدي إلى الخسارة وهذا سر جماليها].. فقرر الأب أن يصير تاجراً.. ولكن؟ فى الأسماعيلية، وهذب الوالدان إلى هناك، وعاد كل منهما من طريق مختلف.. الوالد عن طريق أقسام الشرطة، والأم رجعت كمتسولة حينما تفضل (أحدهم) مشكوراً ولم يتركها سوى على مشارف النجع.. الأب بعد ذلك قرر أن يكون تاجراً بالتفكير، ويتاجر في بدائل كثيرة، وعديدة، يفكر للآخرين في مشاريع تجارية دون أن يكون له أدنى اشتغال بهذه المشاريع.

الأستاذ رمضان شخصية تعيش - غالباً - على الأحلام، وعلى الافتراضات، فهو يفترض أنه شاعر كبير ظلمه المجتمع، وظلمته تيارات الحداثة، وأهمله النقد، ويعيش على أمجاد قديمة فارغة.. ثم أنه يعيش وهم الجنس وممارسته بدلاً من الممارسة الحقيقية، ويموت بشكل درامى دون أن يحقق شيئاً.. عادل القبطى أيضاً شخص نابه ولكنه عاطل، ويعتبر ابناً روحياً لأبى جمدل، يلعب دور المساعد والحارس والخادم لهذه الشخصية "المركز"، ولكنه لاشئ.

هناك فكرة مركزية في الرواية للشخصيات خارج العائلة، وهي لكى يقبلها أبو جمال فى دولته/ منشأته، لابد أن تنطوى على ضعف ما، على خطيئة، على زلة ما. هذه الخطيئة يظل أبو جمال محتفظاً بها، ولا يصرح بها إلا حين يأتي وقت الانتقام شخصيات لابد أن يكون شرط وجودها الانسحاق، فالشيخ حسن زان، والدكتورة عامرة، والراوى/ الراوى تلاعب بشروط العقد، أم عادل فيكفى أنه قبطى، شخصيات لم تعرف العدالة الطبيعية، وأغفلتها بالتالى عدالة المجتمع البطريريكى وكأنها لعبة يديرها الراوى بذكاء وسخرية شديدة الإحكام.

يكاد الحوار أن يكون غائبا، وإن وجد فهو متخيل، وهو مفترض أيضاً، كأن الشخصية تتحايل على فن السرد، فهو لا يتابع الشخصيات فى غرفها الخاصة، أو فى مأزقها المتفردة، ولكنه يستكمل دائرة الشخصيات بافتراضات خيالية، مثال شخصية "سيف" الذى حاول شقيقه جمال الراوى أن يتخلص منه بإدخاله مستشفى للأمراض العقلية فالراوى، لا يصاحبه إلى المستشفى ولكنه يتخيل ويقول: "فعبرت عن تعاطفى معه بتخيل منظره فى مستشفى المجانين كما رأيته فى الأفلام.. ولأنى بالفعل شديد التعاطف معه ظهر الشهد كاملاً ودقيقاً.. سيف بمدايس ناعسة البياض، وشعر لابد أن يكون منكوشاً وسط مجموعة من المجانين، يأخذ أحدهم سمات المحققين.."، ثم يتخيل حواراً يجرى بين المحقق وسيف، وهكذا يستخدم الراوى هذه التحايلات التي تتضمنها حوارات عادة ما تكون قصيرة، حوارات لسد ثغرات النص، وهذه الحوارات أيضاً تدخل ضمن الافتراضات - اللعبة الأثيرة لدى الراوى، وأيضاً لكسر فكرة "الراوى الكلى المعرفة"، بكل التفاصيل، وربما يحمل الشخصية وعياً أكثر من تجلياتها، وأكثر من محتواها المفترض. أليست شخصيته افتراضية؟! لأن الحقائق ليست مطلقة تحل هذه الرواية البدائل محل المطلقات، والافتراضات مكان الحقائق، والراوى المشارك مكان الراوى الكلى المعرفة، ونخلص إلى القول: إن

العالم يمكن هدمه وبنائه، ولا يوجد عالم ثابت. وحقائقه مطلقة. فالحدث يمكن رؤيته بأكثر من زاوية، والشخصية يمكن توزيعها في أدوار عديدة. حتى المكان ليس جغرافيا، بل هو تاريخ أيضاً. المكان حامل لأيديولوجيته المجددة في تكوينه سياسيا واقتصاديا والمجتمع تفسره وتحدده سلوكيات شخصياته وتوجهاتها ومساراتها ومضارها المتعددة، وليست الفضيلة كاملة الخير وليست الرذيلة مستوفية لشروط الشر. العالم ليس ثابتاً على شكل معين، بل هو متغير بتغير وجهات النظر. أى أن العالم هو الذى نراه. وليس العالم هو الموجود/الأنطولوجى، والمجتمع فكرة متعددة الأوجه تتوزع بين فلسفات ومعتقدات وشروح وتفسيرات. هناك الأشكال اللانهائية التى يمكن رؤية الحياة من خلالها.

الحوار وكشف خلجات النفس عند ناتالي ساروت^(١)

ت: شفيقة منصوري

" الحوار هو العنصر الأساسي، "طفولة" ممكن أن يؤنيها شخصان، و"الكنوز" أربعة أشخاص، وما أسهل لعب "القبة السماوية". كما أن ثمار الذهب" حولت إلى مسرحية".

ماتيو جاليه

يشغل الحوار مكانة بارزة في أعمال الكاتبة الفرنسية ناتالي ساروت - مؤلفة "استخدام الكلمة" - بدءاً من عناوين كتاباتها التي تنتمي بشكل أو بآخر إلى اللغة الدارجة وتحمل ببراعة بين طبقاتها حواراً شفافاً. ومع أعمال مثل "أسمعهم" وحتى "أفتحوا" مروراً بـ "يقول البلهاء"، نجد أن الكلمة هي رد في حوار يثير جدلاً صامتاً أو مسموعاً. حتى مسرحية "طفولة" جاءت صياغتها في إطار من الحوار الشفاهي لتصبح كنص "أسمع في حجرة تعكس صدى للصوت"^(١).

ومسواء تكلمنا عن الحديث المسموع أو المضمّن في الكتابات التي تعني بإبراز "خلجات النفس" فكل شيء يتخذ فيها الصورة الحوارية، لا سيما "أن ما يحمله الحوار بين جنباته وما يسبق الحوار ما هو إلا حوار أيضاً" كما تقول ساروت، وكما يقول جاكوبسون Jakobson أيضاً في كتابه "مبحث في اللغويات العامة" Essai de linguistique générale "فكل خطاب فردي يفترض تبادل حوارى ما، فلا يوجد مرسل دون مستقبل".

وكلمنا تقديمنا في قراءة أعمال ساروت الروائية نجدها تستعيد كل نمط سردي أو خطابي آخر بحيث يصبح الحوار بلا منازع مركز اللّقاء في أعمال الكاتبة^(٢).

ومع هذا، فالعلاقة ضئيلة بين الشكل الحوارى السائد في أعمال الكاتبة وشكل الحوار التقليدي. فقد أسهمت كتابات ساروت في إبراز الوسائل البصرية والوظيفية للرواية الحوارية، بدءاً من طريقة كتابة النص على الورق. فعلى سبيل المثال، الرجوع إلى بداية السطر مع كل تعقيب لإعطاء الكلمة لمُتحدث بعينه، في إطار نظام لا يتغير، أمر لا تدأب عليه الكاتبة التي ترى أنه "لا يوجد ما يبرر بداية فقرات جديدة، ووضع شرطة في كل مرة تفصل بصورة عنيفة الحوار عما سبق"^(٣).

لقد اختارت ساروت - كما تقول - التخلي عن "جميع الأعراف المزعجة التي تذكر دوماً بوجود السراوى ويستحكمه في الخطاب". ومنذ ذلك الحين، أدرجت الحوارات - سواء بين هالكين مزدوجين، أو حتى بينهما - في المقاطع السردية دون علامات تدل عليها. وحتى إن حدث ولجات ساروت في حوارها إلى استخدام "الشرطة" أو بعض الأشكال الخاصة بالحوار التقليدي - من استهلام وانماط نداء - فلا يوجد ما يشير إلى انتقال الكلمة إلى الآخر لتصبح الكلمة ذاتها هي طرفي الحوار. ففي كتاب "يقول البلهاء" يصدر عن أحد الشخصيات هذا الاستكثار:

" ماذا انتابني، لتعاونني أحد نوبتي؟ معقول لأنني من أطلق هذا النواح؟ هذا الصراخ الفاحش (...) بالخجل... أنا.. نكرة (...) أحرز، الخطر (...) لست هو... لست هو؟"

^(١) ورقة مقدمة في مؤتمر الحوار والجدل (قسم اللغة الفرنسية، كلية الآداب - جامعة القاهرة، أبريل سنة ٢٠٠٢).

فساروت تطرح - فى الواقع - نمطا حواريا جديدا يقوم على تفاعل دائم بين نوعين من الحوار: حوار دائر بالفعل فى حديث حقيقى ، وحوار آخر مفترض للخلجات الداخلية التى تعمل فى مكلون النفس.

والدلالة على ابتكارية أسلوب الروائية نذكر فقط بنية الحوار فى عملها : "أنت لا تحب نفسك" و "طفولة" . وفى العمل الأول - القلم على ازدواجية الصوت - يتوكل الحوار المسموع مع الحوار الداخلى ، ويتعاقب معه ، وتتوالت الأفكار الداخلية مع الخطاب المباشر . ومن هنا يصبح الحوار هو " المتحدث ، والمخاطب ، والكلمة " فى أن ، دون تمييز بين الخطاب والسرد ، أو بين المتحدث والمخاطب " حتى أن التعقبات من فرط قابلية أن يقولها أى من الأطراف فإنها تجعل النص يبدو وكأنه لا يخص أى من المتحدثين بعينهم^(١) .

وقد يحدث أن تتضاعف الأصوات ليصدر الخطاب عن "شخصية جماعية" لا تحمل اسما محددا ، كما فى هذا الحوار من "أنت لا تحب نفسك" :

" ثم إن هذه الـ "أنا" و الـ "أنت" .. انمعت ...

فى أى لحظة ؟

لسم نكتين هذا جيدا ... فكانها ثلاثت من تلقاء نفسها داخل كتل لا قوام لها من الـ "نحن" و الـ "أنت" ، المكونة من عناصر عديدة متشابهة ...^(٢) .

وفى " طفولة " ، وهى سيرة ذاتية ، استخدمت ساروت بنية مصفرة لمفهوم المونولوج الداخلى . فشمه صوتان يتحدثان عن الطفلة نائشا وعن ماضيها . هذان الصوتان يغيران أدوارهما طيلة الوقت ، ومعه هويتهما ، على نحو يعكس دوما هذه الازدواجية الغامضة والأساسية للكلمة عند الكاتبة . هذا القول المزدوج الذى يتأرجح دوما بين الحوار والمونولوج ، يظل الصوتان يتداولانه حتى يأخذ الحوار فى النهاية بعدا جوفيا^(٣) .

وتذهب ساروت فى هذه السيرة الذاتية إلى أبعد مما ذهبت إليه فى مسرحية "الصمت" ، حيث تعترف أنها تركت للصدفة عملية توزيع الحوارات فلم تشغل إلا بتقوية النبوة بين الصوت الذكورى والأنثوى . وبالفعل ، مع "طفولة" ، تزداد حيرة القارئ مع تحديد هوية نوع الصوت . فبعد سلسلة من ضماير الثنائيت ، تظهر فجأة صفات مذكورة تنعت للشخصية نفسها .

ويمضى حوار الكاتبة فى جو من الإبهام وعدم معرفة الهوية ، خارقا شيئا فشيئا قواعد المحادثة ، مفضيا إلى تشوش جميع أقطاب الحوار . وبمجرد تخلص الكاتبة من الانشغال بقص حكاية لا تشغل فيها الأحداث والمواقف المكانة الأولى ، فلا يعد الحوار يتطلب - فيما يبدو - تحديد المتحدثين . والأدهى من هذا أنه لا يعد يقوم بدور سردي فى الرواية ، ولا يمنح فى المسرح أيضا المعلومات التى تعين على الفهم ، وتنبين اختفاء جميع العلامات المميزة للحوار التقليدى - بعد أن طابح بحريته كاملة فى أعمال ساروت - محدثا ثورة مماثلة لتلك التى شهدناها فى التصوير الزيتي ، والتى أطاحت بالنظام القديم المتعارف عليه .

فإذا كانت الوظيفة التواصلية معطلة فى أغلب الأحيان فى حوار الكاتبة ، فأى دور جديد تعزیه إذا للكلمات؟

بعد أن تحرر الحوار من الضغوط الشكلية والقولية ، حاول أن يستعيد هدفه الأساسى المتمثل فى " صياغة الخلجات لحظة اعتمالها فى النفس " وهى التى تنقلت غالبا من " شراك من يكتبها " كما يقول رولان بارت .

وتنأوب الحوار هو الذى يجعلنا ندرك سير هذه للخلجات فى النفس. وتوضح الكاتبة أن " مهمة الحوار هى إظهار الدقة العقلية التى تجعل فيضاً من الانطباعات يتدافع إلى النفس ولا يقوى على الاستغناء عن مشاركته إياه " (٧).

هذه التيارات الداخلية التى يتسبب غالباً فى حدوثها "شريك" حقيقى أو مفترض، مستتبع لها مثل هذه البنية أن تتجسد ، بما أن من يتحدث - على حد قول الكاتبة - " يكون حديثه لشخص ما ومن أجله " ، وأن الآخر - أى هذا الشريك - هو دائماً " العنصر المؤسس الذى يحرك ديناميكية الأنا " . إذ تلك الكلمة الحوارية - طبقاً للكاتبة - الخصائص اللازمة لانتقاط التيارات الدفينة وإخراجها إلى حيز الوجود دون أن تنفد ثراءها ، وهى بطبيعة الحال تتخذ ملامح خلجات النفس ، وكان الشخصيات ، دون إرادة فعلية منها ، تتحدث وقد أثارها وجود الآخر ، وهو حديث يتيح للأحاسيس الداخلية التى تسبق الكلام أن تطفو على السطح لتظهر فى صورة عمليتين هما "طفولة" و"أنت لا تحب نفسك" . ومن ثم ، يصبح ممكناً إبراز المشاعر الأولية التى تُعرف الإنسان فى كليته . وتؤكدنا على هذا تقول ساروت :

" وجودى لا يتحقق إلا بقدر علاقته بالآخر ، أو أن وجود الآخر لأمى هو الذى يدفعنى إلى تعريف ذاتى " (٨).

فسبيل ساروت لملاحقة خلجات النفس وإماطة اللثام عنها لإبراز " هذه المادة السائلة التى تسرى داخل كل واحد منا " لا يتأتى إلا بالحوار ، حيث تسعى التيارات الداخلية بمختلف مظاهرها إلى " الإفصاح عن نفسها من خلال الحوار ذاته " (٩) ليصبح الحوار "وسيطاً" لا يتعامل فقط مع العلاقات الذاتية الداخلية وإنما أيضاً مع نقصان السيطرة على النفس التى تثير رغبة حيوية فى الحوار .

والحوار عند ساروت - كما عند باختين ولاكان وشليجل Bakhtine, Lacan, Schlegel - هو أفضل سبيل " إلى معرفة الذات " ، كذلك بعد أن ولجه للراوى قرينه فى "طفولة" و "أنت لا تحب نفسك" ظل يسعى دوماً إلى جذب هذا القرين إلى طريق الكشف التام عن الذات ، وعن الآخر داخل الذات ، كما نتبين من خلال هذا الحوار المستمد من "أنت لا تحب نفسك"

" -أنتم لا تحبون أنفسكم؟ ولكن كيف؟ كيف يكون هذا؟ لا تحبون أنفسكم؟ من لا يحب من؟

-أنت بالطبع ... أنتم هذا للتفخيم ، والمغاطب ليس سواك

-أنا؟ أنا فقط؟ وليس جميعكم ، وما أنتم سواي .. ونحن عند ويلير ... شخصية مركبة" (١٠).

والكلمة الحوارية عند ساروت - كما فى السيرة الذاتية التى كتبها - وهى تعيد صياغة ما تجتره النفس من خلجات فإنما تقوم "بإضفاء الصبغة النفسية على وظيفة القول" . وحتى تصل الكاتبة إلى أدق طريقة ممكنة للتعبير عن هذه الحقيقة التى يصعب الإمساك بها والمتمثلة فى خلجات النفس ، فإنها تعزى إلى الحوار وظيفة إضافية لا تقل أهمية عن وظيفته الأساسية وهى الحفاظ على "مسافة تسمح بالتفكير" على حد قول فيليب لوجون Philippe Jeune . وبهذا لا يكون سرد السيرة الذاتية مجرد كتاب يتناول الطفولة وما تخلفه من ذكريات ، وإنما يكون "كتاب عن اللقائص التى تنقل الذاكرة وتلازمها " . ولعل سبب وجود صوتين طيلة هذا العمل يرجع إلى أن كلا منهما يحاول أن يرصد لدى الآخر أقل هوة وأضال أثر لشك ليخرج هذا الماضى بقدر الإمكان كما حدث. وتتسطر الأنا إلى قسمين ، وكان نصف الذات ينقسم عن النصف الآخر ليكون شاهداً عليه ومحاكماً له. ويتجلى لنا هذا من خلال أحد الأصوات المجهولة فى "أنت لا تحب نفسك" .

"أعرف كيف أنظر إلى نفسى ، أستطيع أن أرانى .. سوف أخذ المسافة نفسها التى اتخذتها ، وأنظر منها إلى نفسى (... بنص الصرامة الكاشفة" (١١).

وبعد حدوث المواجهة بين الصوتين يقوم أحد أصوات "طفولة" بقص ما عاشه ليعلق الصوت الآخر بدقة شديدة. وبهذا يصبح لدينا راوى "أو صوت تلقائي فوضوى منفلت " لنا يعتمل فى النفس أو للحديث الداخلى . وصوت آخر "متخط للراوى" هو صوت " الرقيب الذى يرقب ويتحكم فى الموقف " .

ومنذ بداية الكتاب يستهل الصوت النقدى الحوار . مستخفا بمشروع الراوى ، محارلا إحباط جميع الشراك التى تفرضها الكتابة: "إذا ، أنويتها بالفعل؟ أنويت أن تحكى ذكريات الطفولة " ثم نقرأ بعد عدة صفحات: "دون أن تغضب .. ألا تعتقد أنك لم تقوى على مقاومة عرض قطعة صغيرة جاهزة الصنع .. كان الأمر مغريا ... (....)

صحيح ، ربما تهاونت بعض الشيء (....) ولكن كيف لهذا السحر أن يقوم"^(١٧).

هذا المظهر الخادع قد يثير فى حد ذاته علاقات متصارعة كما يتضح لنا من هذا التعقيب الذى جاء فى "أنت لا تحب نفسك" :

" أنتجاسر وتقول "أنا" .. أتعلم . أنا بطبيعتى غير مبال.. فأى انفلات هذا الذى حدث .. لقد همد من أثقل الهم صورههم لينتصب من يتسبون فى ابتلاعنا المهدئات "^(١٨).

وعى " أنا " فى حوارها مع الراوى هو فى الواقع صوت القرين الذى أخرجته ساروت إلى حيز الوجود والذى يساعدها - كما تقول - على "إعادة الأشياء إلى نصابها". فإذا حدث لصوت الراوى أن " أشعر أو أروى " مستخدما المجاز والأساليب البلاغية ، فلن يتوانى الصوت النقدى عن تكثيره بأن هذا لا يمكن أن يصدر عن طفل. ولن يكل فى تحرى ما كان الطفل يشعر به بالفعل ويفهمه، وما لا يمكن إلا أن يكون " تراكب طبقات من الخبرات اللاحقة التى عاشها الشخص البالغ "^(١٩) وبعد أن كشفت ساروت بنية الحوار تطرح واقعية جديدة تقوم جزئيا على ما أسماه بارت "واقعية غير واقعية" فى اللغة.

فالصوت النقدى - متخذًا شكل الأنا الأخرى الحميمة - ومركزًا فى "طفولة" على نبل اللغة " فى مواجهة تيار يميل إلى التسيب ، يستخدم هذه اللغة النبيلة ليبين كيف كان على الطفلة ناتاشا أن تقاوم "الكلمات" ، " كلمات الكبار" المحيطين بها ، الذين يضمنونها ويطبّقون عليها".

ويتحسس الصوت الداخلى أثر العبارات المسكوكة هنا وهناك ، ليعيد صياغتها ويصححها. فلا يصبح الحوار فى ظل هذه الظروف إلا نتاج عمل شاق ودؤوب لهذين الصوتين ، وصراع مستمر على أصعدة رئيسية ثلاثة هى: "الأحداث واللغة والتأويل"^(٢٠).

ونتبين إلى أى حد لم يكن لهذا الانشغال بالحقيقة وبأصالة الكلمة الذى تحكمه هذه "المسافة النقدية" أن يتشكل إلا انطلاقًا من شكل حوارى وصراع متبادل بين "الصبية الصغيرة وعالم اللغة".

تلك "المسافة النقدية" التى لا نجدها فقط فى الرواية وإنما فى السير الذاتية أيضا ، أصبح للحوار وظيفة أساسية جديدة تفوقها من حيث الأهمية وتسعى باستمرار نحو استكشاف أفضل لخلاجات النفس ، وتتجسد هذه المرة فى المسرح المسمى "مسرح اللغة" .

وحتى تظهر هذه المادة المكونة من خلجات النفس ، والتى تنمو فى مكنون الضمير ، فى صورتها الخالصة وتمثل أمام أعين المشاهد ، لجأ الكاتب هذه المرة إلى الحوار المسموع. ولكن على عكس المسرح التقليدى ، حيث الكلمة تتولد من الحدث نجد هنا أن العكس هو الصحيح ، إذ لم تعد وظيفة الكلمة تتمثل فى حمل الأفكار أو إمطة اللثام عن المواقف بقدر ما تصبح أصل الصراعات التى تظهر على مسرح الأحداث . لتصبح هذه الكلمة مسموعة تماما ومرئية . يتم بناؤها كما تبنى إحدى الشخصيات. هذا التبادل الحوارى المسموع لا يفرض إذا النوع الأدبى -

ولكن وظيفته الأساسية هي أن يكون هو نفسه " الحدث " الذى يقع . فإن لم يعد هناك حبكة أو عقدة فلأن اللغة وحدها أصبحت قادرة على " وضع الاحساس بالخطر على خشبة المسرح " ليكون ما أسماه Arnaud Rykner أرنو ريكنر الـ Logo drama أو الدراما التى تقوم على " المواجهة بين فاعلين رئيسيين يمزقان بعضهما بالكلمة ومن أجلها"^(١٦).

وستظل دائما التيمة الرئيسية لما تكتبه ساروت من دراما سواء كمسرح أو كرواية هي أن شخصا ما يقع فريسة لشخص آخر . فيما يسميه لكان " جدلية الذاتية الداخلية " . وتأثير الحوار أو المجادلة تتكون الأحداث الدرامية في أغلب مسرحيات ساروت . وتبنى الشخصيات . ويحدث الشد والجذب بين المتحاورين.

فمسرح ساروت الذى يقوم على فعل درامى مبنى على الكلمة بالدرجة الأولى ، تأتي فيه هذه الكلمة دائما قياسا ونتيجة لكلمة أخرى جاءت على لسان أحد المتحاورين . هذه الكلمة أما ان يحوطها شك كما في مسرحية " الأكذوبة " أو يجانب صياغتها التوفيق كما في " كم هو جميل " . أو تحمل نبرتها أو طريقة التفوه بها طابعا هجوميا كما في " من أجل نعم ولا " و" إيسما " Isma . كل هذا يجعل الأرض تتصدع وتنشق تحت الكلمات ، أو لغيبابها . لينزلق المرء فيها وقد استحوت عليه الأفكار . وعجزه عن رآب هذا الصدع هو ما سيخلق الدراما في حد ذاتها ، وما سيقود الشخصيات إلى إخراج مخاوفها وخيالاتها . هذا العجز هو ما سيجعل " التصدعات ترسم . والمخاوف تشق فجواتها " كما توضح الكاتبة^(١٧).

حينئذ ، تنغمس النفس في صراع محموم ، وتتسم ردود أفعالها وتفسد ، وتنطلق أزمة عاتية لتقوم الكلمات المتبادلة في أعقاب هذا بدفع مشاعر ما إلى السطح سرعان ما " تنفجر كالطلاقات " فنسمع على المسرح ما لا نرغب في سماعه في أغلب الأحيان . إذ يخرج الحوار الحديث الكامن في النفس ليصبح مسرح ساروت هو مسرح " الاعتراف ، والوقاحة والفضيحة " حيث يكاد حجم الخراب الذى يخلفه يعادل نظيره في أعظم المسرحيات الكلاسيكية كما ترى الكاتبة . تقول أحد شخصيات " الأكذوبة " :

" شئ ، فظيع ، ما أن تنمو فلا يستبعد أن يقتل الأب أو الأم.... أنظر ما حدث لسقراط"^(١٨).

ولعل أكثر مسرحيات ساروت استخداما لدراما اللغة كشفا لخلجات النفس في تطورها هي المسرحية التى تحمل- للمفارقة - اسم " الصمت"^(١٩) ففي هذه المسرحية ، مثل أغلب ما يحدث في أعمال ساروت ، نجدها تلجأ لمشهدين متوازيين : مشهد حقيقي وآخر افتراضى حيث تعرض بصورة مضخمة هذه التيارات التى تختلج بالنفس . ولمحة صغيرة عن تلك المسرحية كافية لتظهر أنه يكفي لشخصية ما أن تصمت على المسرح ليبرز هذا الصمت، ويصبح مسموعا عن ذى قبل^(٢٠).

فالشخصية المحورية في " الصمت " H1 تلقى منذ بداية المسرحية مقاومة نتيجة لصمت - أو غياب كلمة - جان بيير . الذى يخرق هذه الغلالة الطمئنة التى تصنعها الكلمات . مثيرا لدى H1 قلقا وشعورا متزايدا بالضيق بعد أن تأخذ هذه الشخصية صمت بيير على أنه إلغاء لكل ما تفوته به في ذلك الحين ، وتدمير له . وعلى أثر هذا ، يولد الصمت جدلا في نفسها سرعان ما يتحول إلى حشد من الافتراضات العديدة " .. أفلا يخفى هذا الصمت سخريه جان بيير القاسية؟ ألا تكاد الشخصية تسمع بالفعل كلماته التى تقطر تهكما وإزدراء؟ فالوقف المتصلب والصامت الذى اتخذته جان بيير سيؤكد لـ H1 ما أدركه بالفعل . وهو فقدان قيمة ما رواه ليصبح ما قاله مجرد " حكاية تافهة ، غير أصلية .. أى محض تقليد " .

وبعد أن كان غياب الكلام في البداية لا وزن له . لم يعد الآن خاليا من الدلالة . فسرعان ما سوف يتحول هذا " اللا شئ ، الصغير " إلى " كل شئ " و بمجرد أن ينشط سيثير بذورا عنيفة ستمثل مراحل حدث درامى حقيقى . وإزاء صمت جان بيير العنيد ، سوف يتفجر آتئين

البطل ويكأوه ليصبح قائلاً: " داخله شيء ثقيل يكاد من فرط امتلائه أن ينفطر ". وتحل حالة من استغراق لحظة تفشي الصمت ، فيقول البطل متوسلاً : " الرحمة ، صمتك ... كأنه دوار ... نهشني ... شيطان ... " (١٧).

فإزاء الفشل في التواصل ، تتضخم التيارات الداخلية بعد أن تم كبجها طويلاً ، وتنعكس في سلسلة من ردود الأفعال اللا نهائية . مما يفتح إمكانية التمازج في جميع الاتجاهات . وإمكانية أن " ينتثر مع تعددية الكلمات " . وهو ما أبرزته ساروت في حديثها عن تلك المسرحية فقالت :

" بدأ الكلام في الخروج ، ومعه بدأ الهياج والتخبط والجدل حتى شغل المسرحية كلها " (١٨).

ولكن ، إذا كان صمت جان بيير قد ولد عند H1 - كما عند الشخصيات الأخرى - فيصاح من الكلمات ، فلا بد أن نعرف أى كلام هو؟ وما هي طبيعة " الدراما الحوارية " التي تلت هذا الكلام ؟

حتى يتم - بأى ثمن - " شغل " هذا الصمت الذي كان مصدراً جهنمياً لحالة الهلع التي أصابت H1 ، كان اللجوء إلى الاستشهادات والأمثال والأقوال المأثورة ، سواء من خلال الشخصية المحورية H1 أو الدائرة المحيطة به ، كما جاء على لسان إحدى الشخصيات في مسرحية إيسما : Isma

" حينما أصبح الصمت ثقيلًا ، كان من الضروري أن نستعين بما في متناول أيدينا .. بأقرب الأشياء بطبيعة الحال " (١٩).

حينئذ ، يتدفق وإبل من العبارات الشائعة - التي لا يقصد بها أحد بعينها - مثل عبارة " السكوت علامة الرضا " التي جاءت على لسان بطل مسرحية " الصمت " ، والعبارات المصكوكة التي تتداولها دائرة المحيطين به والتي تجعل من جان بيير " ملكة سبأ " أو " شاه إيران " أو " جان بيير الرعب " (٢٠) مروراً بالاستخدام الجماعي الساخر للعبارة التوراتية " أغفر لهم ، فإنهم لا يعلمون ما يصنعون " ، و " أن تفهم كل شيء هو أن تفهم كل شيء " (٢١).

وبيئنا يختار جان بيير الانسحاب بشجاعة من الجماعة ، وأن يظل بصمته خارج نطاق هذا الحديث السائد ، خشية التفوه بهذه العبارات المصكوكة أو المقتبسة ، نجد أن الخوف من الاستبعاد وخشية دفعه يدفعان بطل المسرحية - في المقابل - إلى تبني حل محمود العواقب يتمثل في البقاء في " الساحة المشتركة " ، مساحة " اللقاء والمشاركة " . وعن هذا تقول ساروت :

" لو أن هناك شيئاً مطلقاً تبحث عنه شخصياتي ففي اعتقادي أنها الحاجة الدائمة إلى الانصهار والذوبان وسط الآخرين .. الحاجة إلى الاتصال بهم والتواصل معهم " (٢٢) وهو ما يتضح لنا من خلال هذا الحوار الذي ورد في إيسما : Isma

F1- كنا نشعر بالراحة

F2- نعم ، كلنا معا .. في هذا الدفء ..

H2- كلنا معا ، كلنا متشابهون

H3 بالفعل ، أليس كذلك؟ كالذوبان معا ، فنتقاسم نفس النفور .. ونفس الفزع " (٢٣).

ومن ثم ، يصبح بإمكان أنصار هذا الذوبان تجربة كل شيء ، بدءاً بالتوصل وحتى إتيان أعنف صور العدوان لتتوحيض أية محاولة لإقصائهم عن الجماعة . فإذا كان H1 يمضي في مسرحية " الصمت " كما المهرج يتلوى ويقطب وجهه مؤدياً عرضه ومتوسلاً إلى جلاده في سبيل خلق تواصل معه ، (٢٤) نجد أن دعوة بطل مسرحية " كم هو جميل " إلى المشاركة تأتي مثيرة للسخرية

والضحك^(٢١). أما في مسرحية "إنها هنا" فتتحول هذه الدعوة إلى العنف والعوانية، فيؤدى H2 و H3 قتل F الذى يفرض الإلتزام إلى "المساحة الجماعية" واستخدام "العبارات المقتبسة". وهكذا يفرض "القول الجماعى" نفسه كـ "نموذج قولى"، ويستبعد التعبير الذاتى لصالح "العبارات المتفق عليها" التى لا تعطى إلا مجرد وهم بالتوصل وهو "مشاركة فى الحوار أكثر منه تبادلًا له، حيث يمثل المتحدث إلى إحلال الحوارية - بالمعنى الذى يقصده باختين - محل تبادل الحوار"^(٢٢).

هذه العلاقة التصارعية للشخصيات المنقسمة بين التفرد والتوحد، تكثف الروابط السرية التى تقيدها أو تطلقها من قيدها، ماضية حتى أعماق الجب فى إجلاء هذه الشبكة اللانهائية من خلجات النفس . تقول ساروت:

"كما نقلب القفاز على وجهه الآخر، حاولت أن أقلب ما يحدث داخل النفس حتى نراه"^(٢٣).

فإذا كانت الكلمة -كما تُعرفها ساروت- "تصدعن فعل فردى فيصير الحديث هو ما نقوله" فإنها بهذا تصنع منها دراما بالقوة^(٢٤). إنها بحق عملية "مسرحية حوارية" قوامها "أن تكون فى حالة مشاركة حوارية أو لا تكون". تلك هى التيارات المتصارعة التى نستشف من خلالها بوضوح الخلجات التى تحرك الشخصيات فى أعمال ساروت. ونظرا لأنها شخصيات مركبة ومزبوجة فهى فى أغلب الأحيان فى حالة دائمة من الشد والجذب، بين الانصهار فى عالم الطول الوسط والفرزعة إلى تفرد ملؤه الصدق. هكذا تسعى ساروت على نحو ما إلى مسرحية "تتخطى الذات المتحدثة".

إنه "انسطار القول" الذى يجعل من الظاهرة اللغوية "تعبيرا مسرحيا" والذى إن خلفه لوجدناه النواة الدرامية الحقيقية. ومن خلال "قناع لغوى"، وبه، ومن خلال حوار صنعه وهم التواصل، نجحت ساروت فى إعطاء صورة لعملية اكتشاف دواخل النفس بآرائها وتعقيدها، وهو الهدف الرئيسى فى مشروعها الأدبى.

وفى نهاية المطاف نستطيع أن نثبت واحدة من أكثر عمليات المسرحية الحوارية ابتكارا، من خلال تجديد السنوع وخلق تقنية لم يسبق للكاتب أحد إليها، وتقديم مادة جديدة كفلت لأعمال ساروت جانبيتها الشديدة .

الهوامش:

1- Philippe Lejeune, "Les Brouillons de soi". Seuil, 1998, p. 225

تزايدت مساحة للحوار فى كتابات ساروت حتى شغلتها تماما. وجدير بالذكر أن ساروت - مثل بانجييه - أصيل إلى المسرح المسمى، فقد كتبت مثله عدة مسرحيات للإذاعة، كما أن مسرحيات "Pinget الصمت، والأكثوبية، وإيسما" كانت فى الأصل مسرحيات إذاعية. لهذا أطلق على مسرحها - طبقا لتعبير - "مسرح الاستماع" و "مدرسة الأذن"، وهى مدرسة تصبح فيها العين شيئا مكملًا . Vnavev/فينافير

٢ - الأمر الذى سيقود الروائية دون أن تشعر وبصورة طبيعية إلى المسرح. يقول ريكنر :
"لم يأت دخول نتالى ساروت إلى عالم المسرح مصادفة، بل جاء ثمرة لشبه ضرورة أدبية، حتى وإن لم تدرك هى هذا فى بداية الأمر" .

Rykner, in "Théâtres du Nouveau Roman" p.40

3- N. Sarraute "L'Ere du Soupçon" Paris, Gallimard, 1968 - p.105

وهذا ما يفسر بالفعل إعجابها بالكثير بكتابات هنرى جرين Henri Green "الجديدة كل الجدة" حتى وإن لم تكن مقروءة على نطاق واسع، وكذلك أعمال الكاتب الانجليزى إيفاي كامبتون برنت Yvy-Compton Burnett المبينة على مجرد سلسلة من الحوارات المتتابعة.

٤ - هذه القابلية لتبادل قول الحوار، بحيث يمكن أن يصدر عن أى شخص، غير معصمة بطبيعة الحال فى كتابات ساروت. فالأحرف التى ترد إلى أشخاص مثل H أو F أو تلك التى يليها أرقام مثل F1, F2 تجعلهم مجرد أرقام، ولكن أغلب ما يقرأونه لا يمكن أن ينطبق عليه هذا الأمر.

وبهذا الصدد ، أرجع إلى

N. Sarraute. "La sensation en quête de parole" - Paris, L'Harmattan, 1997, p. 133

5- N. Sarraute, "Tu ne t'aimes pas" Paris, Gallimard, 1989, p. 87

6- Rachel Broue, in "Nathalie Sarraute" Op. cit p. 127

7- N. Sarraute, "L'Ere du Soupçon"

٨ - نتألى ساروت، السابق ، ص ١٢٠.

٩ - المرجع نفسه،

وتجسد الإشارة هنا إلى أنه إذا كانت هذه الخلجات تصل إلى قارىء الرواية من خلال الصور والإيقاع ونقط الوقوف وما بين السطور ، فإنها تصل في المقابل في المسرح من خلال الحوار ذاته.

١٠ - "لنت لا تحب نفسك" السابق ص ٩

١١ - السابق ص ٢٢١ - ٢٢٢

12- N. S. "Enfance" - Paris, Folio - 1983 pp. 20 - 21

١٣ - "لنت لا تحب نفسك" ص ٣٧

١٤ - لحرصها على تقديم "يوميات عملية التلقيب داخل الذات" بصورة حقيقية ، وجدت ساروت من المفيد أن يتبادل الصوتان الحوار ليحدث تحكم متبادل. هذه التلقائية لتبادل الحوار سوف تتيح لصوت الراوى أن يثور في لحظة ما على الصوت للناقد منهما إياه بالمسمى إلى مجرد مصالحة وقتية هشة.

١٥ - أرجع إلى فيليب لوجون Philippe Lejeune ، السابق

١٦ - أرنو ريكتر Arnaud Rykner ، السابق ، ص ٥٠

١٧ - أرجع إلى مجلة Magazine littéraire ، ١٩٨٣ ص ١٣ وجاء فيها :

" لقد اتخذ مفهوم " الغياب" عند ساروت شكل لغة ما ، أو رفضاً للغة تخفي تصدعا ما."

18- "Mensonge" , IN Théâtre, p. 119

١٩ - "أحد الخيوط الرئيسية للإنتاج المسرحي في المائة عام الأخيرة يتمثل في انتشار الصمت. وحتى إن لم نعد إلى أصال تشيكوف وبيكيت، فليس علينا إلا ذكر أسماء مثل دورا وساروت وبلاتر وستراوس Duras, Sarraute, Pinter, Strauss لنقتنع بهذا."

Arnaud Rykner - "L'Envers du théâtre" - Paris, José Corti, 1986

٢٠ - أصبح الصمت عند ساروت كما عند ميترلنك Masterlink مشروعا مسرحيا من الدرجة الأولى ، ونظراً للأهمية التي توليها له في بنائها الدرامي لجد شخصية صامتة في كل عمل من أعمالها مثل سيمون في "الأكنوبة" ، H1 في "إيسما" و F في "إنها هنا" .

٢١ - "Le silence", in Théâtre, السابق ص ١٤٨ و ١٣٤

جدير بالذكر أن هذا "الغياب البسيط" والمربك (مثل صمت جان بيير في "الأكنوبة" و الكذبة البسيطة في "إنها هنا") الذي لا يقف عنده أحد في الحياة اليومية ، اكتسب في أعمال ساروت "حق الذكر" ، وسرعان ما اكتسح العلاقات بين الشخصيات وفرض نظام بضخم الأشباه أو يبطئها ، مولدا التراجيدية والفكاهة في آن واحد.

22- p. 34 E. Eigenmann, "La parole empruntée"

ويبقى الصمت -متحديا اللغة- الرهان الحقيقي للحوار عند ساروت، و"ركيزة البناء الدرامي" الذي يسير على نفس نمط الحوار، يدعمه أو يحل محله.

23- N.Sarraute, Isma, Théâtre- Paris, Gallimard, 1978 p. 72

٢٤ - ساروت " الصمت " السابق ص ١٣٢

٢٥ - السابق

أغلب شخصيات ساروت تقريبا تطمح إلى أن تنوب هويتها في "الكلمة الجماعية"، وتعتبر من يرفض هذا "تاقصا أو مجنونا" .

26- S. Benmussa, in "Entretien avec Nathalie Sarraute", interview avec N.S. Kentucky, Romance Quaterly vol. XIV, 1987, p. 293

٢٧ - إيسما ، ص ٩٠ ، و"إنها هنا" ص ٧٢

- ٢٨ - "يعني .. لتجتهد ، علينا ألا نأخذ جانباً، بل أن نخاطر بأنفسنا (...). كرماً منا ولطفاً، لخلق علاقات وأحاديث (...). نتفق على قول حماقات ، ولا نهتما الآراء " "الصمت" ، السابق صـ ١٣٦
- ٢٩ - "لا تعاند ، وردد ورائي (...). استرخ ، وردد ورائي " "كم هو جميل" السابق صـ ٥٢
- ٣٠ - E. Eigenmann - السابق صـ ١٣٤ / ١٣٥
- ٣١ - L'Ere du soupçon السابق صـ ١٣٤ - ١٣٥
- ٣٢ - وهى دراما تناولها أكثر من كتب للأدب الحديث مثل يونسكو وأدلموف وتارديو Ionesco, Adamov Tardieu بصورة تختلف عن تناول ساروت، ، ماخرين من وهم التواصل ، ومستكرين "المساحات المشتركة" بصفتها مساحات " للتحجر وتصلب الفكر " . وإذا كانت ساروت لم تحاول أن تستنكر فراغ لغة العالم و" المساحات المشتركة" على طريقة يونسكو فى "المغنية الصلعاء" ، فلأن اللغة ذاتها هى التى تفتح لها "الطريق الملكى" إلى خلجات النفس ، والمشاعر الداخلية.
- ٣٣ - أكثر من شخصية محورية فى المسرحية - مثلها مثل H1 - رغبة منها فى التعبير عن ذاتها بصورة أصلية، ومع إدراكها أنه فشل فى هذا ، فإنها تتأرجح بصورة غريبة بين الانضمام والبعد ، بين الذوبان فى المجموعة والتفرد ، حتى أكثرها قوة لا يفلت من هذا.

النظرية الأدبية.. الآن

محمد الكردى

يضم هذا الكتاب مجموعة الفعاليات التي نظمت في إطار جامعة باريس ٧ - ديس ديدرو. خلال يومي ٢٨ و ٢٩ مايو ١٩٩٩.

وهو يشمل خمسة عشر بحثاً لكبار الأساتذة والعاملين في مجال النقد الأدبي. ولا شك أننا هنا، كما يوحي بذلك العنوان، أمام بيان أو جرد لنتائج الرؤى والتصورات النقدية التي أثّرت في فرنسا خلال الفترة ١٩٦٠ - ١٩٧٠، وهي الفترة الثورية الحاشدة التي حان الوقت لغربلتها وتبيين ما بقي منها وما أصبح في ذمة التاريخ.

ولعل أقرب البحوث إلى موضوع الندوة هو بحث "آلان فيالا" الموسوم بـ "النظريات الأدبية. نظرية النص وتاريخ النظريات الأدبية" الذي يحاول فيه الجمع بين إسهامات النقد الجامعي في مجال البحث والتدريس وإسهامات المبدعين من الكتاب أنفسهم. وهو دور أصبح الفصل فيه صعباً بين الكاتب والناقد نظراً لتحول النقد في المنظور البنوي - إلى عملية إبداعية مضافة إلى العمل الإبداعي نفسه، كما أشار إلى ذلك "تودوروف" حينما نفى كون النقد مجرد تعقيب أو تفسير للدلالات المباشرة للنص الإبداعي. غير أن انحصار الدور الإبداعي في مجال النقد بعد فترة السبعينيات قد أدى إلى تقوقع الممارسة النقدية الجامعية وتحولها إلى ضروب من التصنيفات التاريخية و"الموضوعاتية" وفقاً لضرورات البحث الجامعي واحتياجات العملية التعليمية.

لقد انصب الاهتمام في مجال النظرية الأدبية خلال فترتي الستينيات والسبعينيات على نظرية النص حيث ترجمت أعمال الشكلايين الروس (١٩٦٦) والنظريات الأمريكية من خلال كتاب "بليك وارين" (١٩٧١) وحيث برزت أعمال جماعة Tel Quel المشهورة عام ١٩٦٨ وكتابات "كريستيفا" و"بارت" و"جينيت" و"تودوروف" إلى الدرجة التي تقلصت فيها المسافة بين نظرية الأدب، كما تمارس في الجامعة، وبين النظرية الأدبية في مجال الممارسات النقدية الإبداعية إلى درجة الصفر، مثلما نرى في كتابات "رولان بارت" عن "نظرية النص" و"موت المؤلف" و"الدرجة الصفر للكتابة" التي أكد فيها تحول الكتابة الكلاسيكية القائمة على مقولتي التصوير والتعبير إلى الكتابة الحديثة بدءاً من "فلوير" و"رامبو" و"ملارمي"، وهي الكتابة القائمة على مفهوم اللغة "المحايشة" غير المتجاوزة لذاتها. وهي الرؤية التي بلورها "جاكسون" من خلال مفهوم "البوطيقا" أو الشعرية. و"تودوروف" من خلال مبدأ "الأدبية".

ولقد حاول مبدعو النظرية الأدبية بوصفها نظرية للنص أن يجعلوا منها النظرية الأدبية النهائية والحاسمة بحيث تكون الرباط العضوي، الذي لا يمكن تخطيه. بين عمليات الإنتاج الأدبي والممارسات النقدية. غير أن هذا الطموح سرعان ما تهاوى، خاصة في إطار التعليم الجامعي الفرنسي، إذ انتهت، كما يذهب "أنطوان كومبانيون"، الممارسة النقدية إلى مجرد عملية تحليل للنصوص وإلى مجرد نقدٍ للمضمون، خاصة وأن الأدب قد فقد خصوصيته في عصر العولمة والوساطية وأصبح مجرد فرع من فروع الثقافة العامة.

هل يعني ذلك أن النظرية الأدبية، كما أسسها "بارت" و"كريستيفا" و"تودوروف"، قد أصبحت في ذمة التاريخ، أي مجرد مرحلة في سلسلة تطور المذاهب النقدية؟ لا شك أنها أصبحت كذلك بعد أن تجاوزتها نظريات التلقي. وخاصة في إطار النقد الأنجلو - ساكسوني مع "ستانلي فيش" الذي يُعنى عناية خاصة بوجود النص في ماديته كموضوع يتقن في تحويله وإعادة توزيعه الناشرون والمفسرون والمترجمون، الأمر الذي يجعل من النص مادة دلالية متحركة وموضوعاً متغيراً قابلاً للتشكيل والاستخدام من قبل أدوات السلطة وأجهزتها الأيديولوجية والمعلوماتية. هذا

بالإضافة إلى ما أتت به مدرسة "كونستانس"، وعلى رأسها "ياوس" من مفاهيم خاصة بالتلقي و"أفق التوقع". كما يبدو من الواضح أن الاهتمامات النقدية في أمريكا وإنجلترا قد تجاوزت، بعد فترة الانبهار بالتنظيرات الفرنسية، المسائل اللغوية أو النصية البحتة إلى قضايا "ما بعد الكولونيالية" والكتابة "النسائية".

ولكن هل يعني ذلك الانحسار التام لكل القضايا والإشكاليات التي طرحتها وأكبتها النظرية الأدبية الفرنسية؟ وهنا يتبين لنا أن هذا الانحسار العام تقلت منه بعض الاستثناءات ومثال ذلك "النقد التوليدي" (genetique) للمخطوطات الذي ينصب الاهتمام فيه على دراسة المخطوطات الأدبية للكتاب، في حالة توفرها، وعلى آليات تحولها. وفقاً لما توفره من روايات مغايرة لبعض الفقرات أو العبارات أو أشكال الفصول. وذلك حتى بلوغها مرحلة النصوص النهائية التي تتشكل منها الأعمال المنشورة. ويذهب "إريك مارتى" بصدد هذا النوع من النقد إلى أنه مازال يشهد ازدهاراً غير مسبوق خاصة في مجال البحث العلمي والرسائل الجامعية، كما يُنسب إلى هذا النقد دور إيجابي كبير في تبديد وهم النص الإبداعي الأوحى. أو العمل الأدبي المتمثل الذي لا يقبل التعديل ولا التبديل، وذلك بقدر ما يؤكد على مبدأ التنوع ويقدر ما يبرز الوظيفة الاحتمالية للكتابة كإحدى الاحتمالات الإبداعية الممكنة الخاضعة دوماً لعمليات لا تنتهي من "الكشط" وإعادة الصياغة.

وإذا كانت بعض الأصوات تجهز بانحسار النظرية الأدبية الفرنسية أمام انتشار الكتابات التي تُصاغ باللغة الإنجليزية مواكبة لهيمنة ظاهرة العولمة على عالم البضائع والأفكار سواء بسواء، فإن "إيفلين جروسمان" تدحض هذا الزعم وتبرز حيوية الإسهامات الفرنسية خلال حقبة الستينيات من خلال الحوارات المستمرة التي أجرتها ومازالت تجريها في مختلف حقول المعرفة الإنسانية سواء في مجال الفلسفة وعلم الاجتماع أو التحليل النفسي. إلا أن الناقدة تؤكد على حقيقة بالغة الأهمية، وهي تخلص النظرية الأدبية الفرنسية - وهذه ملاحظة يجدر بنا أن نتأملها طويلاً في عالمنا العربي المولع بالمحاكاة والتقليد - من وهم "الملوية" التي هيمنت على النظرية الأدبية الفرنسية تحت تأثير علمي اللسانيات والأنثروبولوجيا البنائية، وهو الوهم الذي ارتحل. في رأيها، إلى مجال "السوسيولوجيا الثقافية"، كما أسسها "بورديو" في محاولته تفسير نشأة الحقل الأدبي والثقافية انطلاقاً من ظروف نشأتها الاجتماعية، وإلى مجال "النظرية السياسية" كما دعا إليها "تيري إيجلتون"، وإلى ممثلي تيار "ما بعد الكولونيالية" في ربطهم بين كل ممارسة جمالية والاحتمالات الاجتماعية والسياسية والتاريخية وحتى اللاشعورية.

- وإذا كان التلخيص من وهم الرؤى الملوية والوضعية هو أهم إسهامات النظرية الأدبية الفرنسية بالرغم من كتابات "بارت" عن نسق الموضة و"لجوى" ل"الكان" في تحليله النفسي إلى وحدات رياضية (mathemes)، فإن هذا الإسهام بدأ مع "بلانشو" و"بطاي" اللذين بدلا من تركيز الاهتمام على أدوات التحليل نفسها. وتحولها - من ثم - إلى آلياتهم، نظراً إلى النص الأدبي على أنه ضرب من الممارسة: ممارسة لحقيقة، أو لفكرة، أو لخبرة تم عقدها بين الكتابة والجسد.

وعلى الرغم من خضوع "بارت" بصفة مؤقتة لغواية العلم، إلا أنه استطاع أن يبرز الوظيفة الأساسية للأدب الحديث، وهي مقاومته الجوهرية للقانون الرمزي المؤسس لهيمنة الأدب وسلطة المجتمع الأبوي. ولكنه إذا كان من المستحيل قيام وظيفة القص أو الحكى بدون وجود الأدب. والعودة - من ثم - إلى "أوديب"، فإن الأدب الحديث عمل دائماً على ممارسة الثورة والتمرد على كل أشكال السلطة، الأمر الذي وكتبه ظهور المذاهب التفكيكية (تريدا) واللا أوديبية (دلوز - جتاري) وعمليات تشطي النص وتحول الناقد إلى كاتب يسعى إلى تفكيك اللغة العلمية وتحويلها إلى كتابة أو مقارنة إبداعية تبرز قضايا التلطف (enonciation) وتستبعد أوهام الواقعية التي تلج علينا لنجعل من اللغة مجرد وسيط بين العالم والفكر.

ومن ثم، تحاول الناقدة إبراز مفهوم "التعليق" (Suspens) الذى اتخذته مدخلاً لبحثها. وذلك بقدر ما يشكل التعليق السمة الأساسية لكل ضروب هذه الكتابة المناقضة للأعراف والتصنيفات والأجناس الأدبية المتوارثة، والتي تقوم فيها عمليات التفكيك والتبديد والإضافة بتحرير وتحريك إمكانات المغايرة أو الاختلاف الكامنة فيها بالقوة، أى هذه الإمكانيات التى يلتمسها الناقد عبر علامات أو إشارات "التعليق" المختلفة داخل النص مثل المساحات البيضاء ومناطق الصمت المضمّر أو المسكوت عنه ومواطن الانقطاع والحذف والتلميح واللمس والتشكيك فى اليقينيّات والمسلّمات بشرط ألا يكون ذلك من منطق الأحكام الأخلاقية أو دعوى الحياد. وإنما من منطق تعدد الرؤى وإعادة التفسير ونسبية الحقائق، وفقاً لتغير السياقات وضرورات الإفلات من كل أشكال السلطة القبلية الملزمة. ويحلّو للكاتب فى هذا الصدد أن تتساءل، ولهذا التساؤل وجاهته، عن إمكانية التماثل بين ظهور هذه الكتابات المتمردة على كل أشكال الانتماء والرسوم وبين ظاهرة انحسار الوظيفة التاريخية للدولة القومية وعمليات صعود واحتدام الصراعات العرقية وبين هيمنة القوى الاقتصادية والتكنولوجية المتجاوزة للحدود الوطنية.

أما معنى "كريستيفا" فى محاولتها "إعمال الفكر فى الفكر الأدبي" فهو العثور على أصول هذا الشغف، الذى يعدّه بعض المعاصرين زرعاً وغير ذى شأن، بالنظرية الأدبية. وهى ترد هذه الأصول إلى مصدرين رئيسيين: المصدر الأول يرتد إلى التحولات الفلسفية التى تمت فى أخريات القرن التاسع عشر والتي تخضعت عن فكرة "موت الإله" عند نيتشه، والمصدر الثانى يرتبط بتغير نظام أو نسق التخيل نفسه فى قلب التحول الفلسفى والجمالى المعاصر. وهو يتفجر، فى نظرها، من عبارة الشاعر "ملاريمه": "لقد مسّوا الشعر". وهى تعتقد، بالإضافة إلى ذلك، أن كليهما متشابكان ومتلاحمان.

على كل حال، تبدو النظرية الأدبية الحديثة، على الرغم من الإرهاصات النظرية الأولى التى بدأت مع أفلاطون" و "أرسطو". وثيقة الصلة بظهور فلسفة الجمال الألمانية على تخوم القرن التاسع عشر وفى باكورة القرن العشرين، وخاصة بالثورة الظاهرية التى فجرها "هوسرل" فى قلب الفلسفة. ولعل بوانر هذه الثورة تبرز أول ما تبرز فى دراسة "هاينرخ فولغلين" عن المبادئ الأساسية لتاريخ الفن (١٩١٥) التى لا يبحث فيها عن تحديد مفهوم "التعبير" بقدر ما يبحث عن الصفة المجردة التى تحكم هذا التعبير وعن صورة الرؤية الكلية التى تشكل لدى فناني الحقبة الواحدة ما يشبه اللغة الفنية المشتركة (kuntsprache). وغالباً ما تعمل هذه اللغة التى تتخذ صورة الثنائيات المتعارضة مثل مقولات الخط واللون والسطح والعمق والمفلق والمفتوح على دمج قضايا الفن فى الإطار الشكليّ للغة والأسلوب.

على هذا النحو، تقوم كل القوالب والصور الثقافية من أسطورية وفنية ودينية وحتى علمية عند "كاسير" بالرد إلى وظيفة رمزية أساسية تتجلى بدورها فى صور حسية تعبيرية متعددة، ولكنها مترابطة فى إطار سياق تاريخى متجانس. إلا أن "هوسرل" يظل هو المؤسس الحقيقى للمذهب الظاهراتى ذى المنحى الرياضى فى مجال الفنون والآداب والعلوم الإنسانية. ولعل أهم إنجازاته، فى هذا الصدد، هو تخليه عن مبدأ التمييز بين الشكل والمضمون فى سبيل تأسيس فكر "منطقيّ" ينظم معطيات الوجود كله وفقاً لقاعدة معرفية أولانية تحكم الأشكال المختلفة للمادة المعرفية.

وتأتى بعد ذلك لسانيات "سوسير" وأعمال "هيلمسليف" والسميولوجيا لتبرز القيمة الدلالية للأشكال الأدبية، وهى القيمة التى تجد أهم إنجازاتها فى إطار "الشكلانية الروسية" ذات البنى الثقافية التى تميز وظيفتى الشعر والسرد على أساس الثنائية الصوتية الوظيفية المؤسسية للغة. الأمر الذى يعد اللبنة الأولى لقيام وانتشار "البنوية" مع كلود ليفي - ستروس لتشمل ليس فحسب نظم القرابة والأسطورة وإنما أيضاً الأدب والموسيقى والسينما والفوتوغرافيا.

وتضيف " كريستيفا" إلى هذه المصادر الألمانية والروسية إسهامات "ويلك" و"وارن" في كتابهما " نظرية الأدب" (١٩٤٩). إلا أنها تعدها ضرباً من التأمّلات حول شروط الأدب وتاريخه والنقد الأدبي، وهي، في نظرها، بعيدة عن النظرية الفرنسية للأدب المتماهية مع الشكلائية. كما أن الناقدة تميل إلى اعتبار " النقد الجديد" الأمريكي أقرب إلى الممارسات الامبريقية منه إلى النظر العام، فهو وثيق الصلة بالأدب المقارن. حتى وإن جمع بين بعض المناهج الشكلائية والتاريخية. وتنتهي " كريستيفا" من هذا العرض التاريخي لمصادر النظرية الأدبية إلى القول بأن البحث عن "شكلائية الفكر" نفسه، وليس عن مجرد " صوره التعبيرية" سوف ينتهي إلى إبراز الثورة التي أحدثتها تجربة الخيال في قلب ظاهرة الحداثة، وذلك بقدر ما كانت هذه الثورة انقلاباً جذرياً على مبادئ العقلانية الكلاسيكية وعلى الأخلاقيات والأيدولوجيات المرتبطة بها. ومقاد ذلك أن التجربة الأدبية تطرح، بين نهايات القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين، إشكالية علاقة الذات بالعالم من خلال حدود الوعي وحدود اللغة، وهو الأمر الذي يدفع المتخيل الإبداعي إلى أقصى حدوده حيث يكتشف، مع فرويد، وجود اللاشعور. وتنتهي هذه التجربة بوقوع المتخيل في علاقة تناقض وصراع بين التجربة الذاتية للكاتب والأوضاع الاجتماعية التي يعيش فيها، الأمر الذي يدفع هذا المتخيل إلى ضرورة تعديل علاقته بالمعنى بقدر ما يقوم هذا المعنى ضمناً على تنظيم العقد الاجتماعي وتشفيره.

- على هذا النحو، تمر التجربة الأدبية الغربية بثلاث مراحل:
- أ - مرحلة القداسة: حيث يتجسد المعنى في "طقوس" تبرر عملية تقديم التضحيات إرضاء للغايات التي تخدمها المحرمات.
- ب - المرحلة الدينية: حيث يتشكل المعنى في صورة علاقة جدلية بين المحرم وخرقه، وهي علاقة تنتهي بثورة الذات وتأكيد وجودها في مواجهة الأب.
- ج - مرحلة المتخيل الحديث: حيث يقوم المتخيل بتحدى الدور الوظيفي للمعنى في تشكيل الوعي البشري والأخلاق الجمعية، وذلك تحت وطأة تحقيق واقع مستحيل، واقع يلح في سبر أغواره وكشف حقائقه السكوت عنها. وترى "كريستيفا" أن هذا النظام الجديد، الذي ولده المتخيل الحديث، يتجلى ربما لأول مرة في التجربة الرومانسية الألمانية على أيدي أقطابها "شيلجر" و"شليلنج" و"هيجل" و"شوبنهور" و"نيتشة" و"هولدرلين"، غير أنه برز، كما تقول، بطريقة جذرية في الأدب الفرنسي حيث أراد أن يكون استكشافاً لماهية الكلام وبنائيه الأنطولوجية، وليس مجرد بحث عن العبارة الجميلة أو القول الأنيق، الأمر الذي أدى به إلى الوقوع في مواجهة مع الدين والفلسفة والاصطدام بالمؤسسات الاجتماعية والاقتراب أحياناً من حافة الجنون.

ولعل هذا ما نراه قد تحقق عبر تجربة "رامبو" في ثورته العارمة ضد الواقع المضمّن وأكاذيب الحياة، وفي محاولته التزود من فيض الأحاسيس الجياشة، ليس بعد انتظامها في صورتها المقبولة اجتماعياً، وإنما في فوضويتها المتفجرة عبر لغة بالغة التوهج والغرابة، وعبر تجربة "ملارميه" الصارمة، وعبر تجربة "لوتريامون" التي تتعارض مع بلاغة الزينة "البارناسية" ومع رقة العواطف والشاعر "الرومانسية"، حتى تكون تمرداً جذرياً يطيح بكل أشكال المحرمات الجنسية والاجتماعية والعقائدية. وأخيراً عبر التجربة "السريالية" التي تفجر تناقضاً لا يمكن تجاوزه بين الشعر والمجتمع وبين الروحانية التقليدية مثل روحانية "كلوديل" ووحشية أو قسوة التفكير بواسطة لغة الجسد، كما نرى عبر تجربة "أرتو".

أما بالنسبة لوضع "السيمبوتيقا" في علاقتها بالأدب، فإن " ميشيل مولينيه" يطالب بالخروج من إصار الاتجاهات المذهبية الدجماطيقية وباستخدام السيمبوتيقا ليس بمعناها الحرفي، وإنما بمعناها الواسع كمجموعة من التساؤلات حول مجمل آليات الإبداع والتلقي. وإذا كان جوهر الأدب، كما يقول، هو اللغة، فإن أى ممارسة اجتماعية يمكن تحويلها سيمبوتيقا إلى لغة طالما أن

اللغة يمكن ممارستها وفقا لأنظمة متعددة ولا سيما النظام الفنى الذى يقبل " السمطة " فى إطار من التداخل الجسدى - العقلى بين العمل الفنى والمتلقى.

أما بالنسبة لعلاقة الأدب بالفلسفة والعلم، كما يتصورها "بير ماشرى"، فهي علاقة غير مباشرة طالما أن الأدب لا يستخدم العلم أو المعرفة العلمية فى صورة خطاب إبستيمولوجى، وإنما بشكل "درامى"، ومما يؤكد هذا الارتباط كون الفلسفة الفرنسية، والأوروبية القارية عامة، قد ارتبطت بالواد والمناهج الأدبية. منذ أن اعتمد النظام التربوى الفرنسى خلال الامبراطورية الثانية (١٨٥٠ - ١٨٧٠) تفرغ العلوم إلى علمية وأدبية؛ ومما أكد هذا الارتباط وقوع الأستاذة تحت تأثير الاتجاهات العلمانية فى صراع الدولة السياسى والتعليمى ضد هيمنة الكنيسة الكاثوليكية.

ويقترح الكاتب، لتجاوز هذه الثنائية العقيمة بين فلسفة ذات اهتمامات أدبية وفلسفة ذات انتماءات علمية، تصور نوع من الممارسة الفلسفية التى تعمل على دمج المسائل الأدبية بحقل اهتماماتها، ليس فحسب من منطق انشغالها بكثير من القضايا العامة كالحياة والمادة والدين والفن والقانون والمجتمع وإنما باعتبارها مادة مرجعية أساسية تخدم الفكر الفلسفى نفسه وتكون مزيجا من المرجعية الأدبية للفلسفة والمرجعية الفلسفية للأدب.

ولعل هذا التقسيم الصارخ بين الأدب والعلم، الذى فرضه النظام التعليمى، يعود إلى جذور بالغة القدم تذكرنا بما حاول تأسيسه " أفلاطون " فى جدلية الحوار حينما ميز بين علاقة فن السرد الأدبى وفن المجاجة العلمية بقضية الحقيقة. وهو الأمر الذى حدا به إلى اعتبار الفيلسوف هو الأديب الحق نظرا لما عني به من كشف الحقيقة، بينما لا يشكل أدب الشعراء من أمثال "هومروس" أو هسيودس" إلا أدبا خادعا منبت الصلة بالحقيقة وما تدعو إليه من جهد تأملى وكد فى السعى والبحث. غير أن الكاتب يرفض خلفيات هذه التفرقة ويرى أن هم الفيلسوف الأكبر لابد أن يتصب على الحقيقة نفسها وإن تعددت أشكالها بين الفلسفة والأدب.

من ثم، لا يجدر بنا أن ن عزل الأدب عن وظيفته المعرفية، إلا أن ذلك لا يتم، فى نظر الكاتب، به غير تجاوز الاعتقاد المضلل بوجود نوعين من تمثيل الحقيقة: نوع أسطورى أو خيالى يُخص به الأدب، ونوع يقينى تمثله اكتشافات العلم وإنجازاته. ومن هنا تنشأ إمكانية قيام دراسة فلسفية للصور المعرفية للواقع كما تمثلها أو توفرها لنا النصوص الأدبية بدلا من القراءة الاستيعابية للأدب التى ظهرت، فى أواخر القرن الثامن عشر، بغية تحديد منطقة للتدقيق الفنى مغايرة تماما لمنطقة المعرفة العلمية.

وإذا أمكن، على هذا النحو، تحيية المعايير الجمالية والذوقية البحتة التى تحكم دراسة الأدب، وإذا تأكد الاعتقاد بأن العلاقة التى يقيمها الأدب مع العالم والواقع ليست أقل عناية بالمسائل المعرفية من علاقة العلوم الأخرى بها، فإن الفرصة سانحة لتأسيس دراسة فلسفية للأدب لا يكون فيها هذا الأخير مجرد حقل تبحث فيه الفلسفة عن قرائن وشواهد لها، وإنما أساسا لطرح وإثارة قضايا وموضوعات فلسفية قائمة بذاتها. إلا أن الكاتب يحذرنا بأن القصد من هذا التعديل ليس هو استبدال معيار الحق بالجمال، فالفلسفة لا تقيم علاقة يقينية بالحقيقة، وإنما علاقة تساؤل ومساءلة لا حدود لها.

وفى بحث طريف آخر يمكننا أن نتساءل مع صاحبه "مارك بوفاف": ماذابقى من مقولة بارت الشهيرة عن "موت المؤلف" التى مازالت تبدو عصية على الفهم حتى بعد تطور وانتشار نظريات القراءة والتلقى؟

ويقترح علينا صاحب هذه المداخلة، لحل صعوبة هذه المقولة، تأمل مقارفة غريبة أخرى، وهى استحالة عملية القراءة أساسا سواء فى صورتها الموضوعية أو فى صورتها الذاتية. ذلك أنه فى الحالة الأولى التى يخضع فيها القارئ لما يملئ عليه النص والكاتب، وفقا لتوجهات القراءة التقليدية التى تتذرع بالأمانة والموضوعية، فإنه يلغى شخصيته تماما كقارئ، إذ سرعان ما تصبح

قراءته "الزعومة" لنص من النصوص مجرد تسجيل لضمونه أو تعقيب عليه، أى مجرد هامش أو حشو ملحق به. أما فى الحالة الثانية، فإن القارئ، وفقا لملاحظة الكاتب "بروست" "الخبثية"، لا يقرأ إلا لنفسه". إذ هو لا يعنى فى النص المقروء إلا بما يتوافق ورؤيته الخاصة، وإلا بما يكتشفه فى دخليته. وهكذا تصبح القراءة فى حالتها الموضوعية والذاتية غائبة أو غير ذى بال، وبغية حل هذه المعضلة، يقول لنا "كوبمانيون" بأن القراءة غالباً ما تكون نوعاً من التوفيق أو التقريب بين قطبين: بين الفهم والاهتمام أو بين الإنصات للآخر والعناية بالذات، أو بين التحليل اللغوى للنص واستكشافات الدلالات الرمزية التى يوحى بها لنا. ويضيف الباحث بأن إعادة طرح مقولة بارت عن "موت المؤلف" تصبح ضرورية هنا إذ إنها تعين كثيراً على حل هذه المعضلة. فلقد أراد "بارت"، كما يقول صاحب البحث، تأكيد حقيقتين: الحقيقة الأولى، وهى أن موت المؤلف يشكل جوهر العمل الأدبى نفسه. وذلك بمعنى أنه خطاب متحرر من كل سياق. والمؤلف هو أحد عناصر هذا السياق. على هذا النحو يتأكد العمل الأدبى فى استقلاله التامة الراضة لكل مرجعية خارجية ولكل أيديولوجية سابقة عليه. غير أن رفض ربط النص الأدبى بكل عناصر خارجية لا يعنى رفض تفسيره أو تأويله. وإنما هذا التفسير يجب أن يقوم بآدى، ذى بدء، على ربط العمل الأدبى بالأدب نفسه. وذلك بغرض وصفه وتصنيفه وتحديد بنيته ووظائفه الداخلية، ثم يمكن اللجوء، بعد ذلك، إلى العناصر الخارجية من تاريخية أو اجتماعية أو أيديولوجية ولكن انطلاقاً من النص نفسه وليس بطريقة سابقة على إنتاجه.

ولكن ألا يعنى ذلك تحويل الأدب إلى "ماهية" أو جوهر قائم بذاته؟ على العكس. يقول لنا الباحث، فالوجود الأدبى لا كيان له إلا خارج كل سياق. فالعمل الأدبى، لا يوجد إلا متناصاً مع ذاته وغيره من النصوص، كما أن هذا الوجود المتناص لا يشكل متصلاً تاريخياً، وفقاً للتصور الراجح فى تاريخ الأدب، وإنما يقوم فى صورة غير مترابطة ولا تخضع لسلسلة من الحثثيات أو الضروريات التاريخية الخارجية. لذلك هو يحتاج، بالنسبة لكل نص أو عمل أدبى إلى عمليات معقدة من إعادة البناء والتركيب.

ولكن - مرة أخرى - ما معنى سلخ الأدب من كل سياقاته الاجتماعية أو التاريخية أو النفسية؟ معناه الاعتداد به فى بعده الرمضى وفى إشاراته ودلالاته غير المباشرة التى تشكل موضوع التفسير نفسه، وهو وضع أقرب ما يكون إلى وضع "الاستماع" فى آليات التحليل النفسى. على هذا النحو يصبح النص الأدبى، نتيجة لغياب المؤلف واحتجاب نواياه وأهدافه وقصديته، مجرد أثر قابل للقراءة ومجرد مجموعة من العلامات المشيرة إلى ضروب من الممارسات الكتابية. ومن ثم، لا يهدف الأدب، كلفة لازمة وممارسة رمزية، إلى تخليد الكاتب، وإنما، على العكس، إلى تأكيد غيابه كذات فاعلة فى سبيل بقاء أثره بما يثيره هذا الأخير من قضايا وإشكاليات عليين فك شفرتها وإعادة استثمارها المرة بعد المرة.

أما الحقيقة الثانية، التى فجرتها مقولة "موت المؤلف"، فهى "ميلاد القارئ"، وذلك بقدر ما حررت عملية استبعاد الكاتب، وما كان يشكله من رقابة على نصه واحتكار لدلالته ومعانيه، موضوع القراءة. ذلك أن أى خطاب نقدى لا يمكن أن يقوم من وجهة نظر القارئ، إلا منصباً على النصوص نفسها وليس على هوامشها. فالقارئ، فى نظر بارت، ليس إلا الفضاء الذى تترسم فيه مكونات نسج النص، كما أن وحدة النص ليست كائنة فى مصدره وإنما فى توجّهه نحو القارئ. وهذا التوجه لا ينصب على مضامينه الفعلية وإشاراته المباشرة وإنما على ما يمكن فيه من جوانب افتراضية تتصل بما يثيره من رموز ودلالات ثانية. وتأويلات يُحقّق القارئ، من خلالها تطابق القراءة مع النص والنقاء الذات بالموضوع.

ونختتم عرضنا لهذا الكتاب الجميل، الذى يصعب علينا الإلمام بكل دقائقه وتفصيله، بالإشارة إلى علاقة النظرية الأدبية بالمنظور التاريخى والسوسيولوجى، وذلك من خلال مقالة "يانيك سييتى" تحت عنوان "مسألة التاريخ للنظرية الأدبية" ونحن نقف هنا أمام مفارقة أخرى إذ بعد الغلاظة التى تسم مقولة "موت المؤلف"، نرى أن دعاة المنهج السوسيولوجى والتاريخى لا

يقولون مغالاة عن أصحاب المنهج البنيوي حينما يزعمون أن منهجهم هو الطريقة المثلى لتحليل الظاهرة الأدبية طالما أن هذه تشكل "حدثاً اجتماعياً كلياً" وفقاً لتعبير العالم الأنثروبولوجي الشهير "مارسيل موس". ويعني صاحب البحث بدحض مزاعمهم وخاصة ميلهم إلى تفسير الظواهر الثقافية اعتماداً على السياقات التاريخية والاجتماعية أكثر من استنادهم إلى النصوص وتحليلها؛ كما لا يتوانى عن نعت كل دراسة للتاريخ الثقافي لا تُقيد من أدوات التحليل البنيوي بأنها دراسة "بلا محقوى". وإذا كان الباحث ينقد الاتجاهات التاريخية والاجتماعية في مجال الدراسات الأدبية، فذلك لا يعني إهمال أصحاب المناهج الشكلائية وأتباعهم من "جاكيسون" إلى "إكو" ومن "بارت" إلى "جينيت" للعلاقة القوية التي تربط بين الظواهر الأدبية والمجتمع. ولكن ذلك لا يتم لديهم إلا عبر النصوص. من ثم، هو يطالب، من الناحية المنهجية أولاً بتعليق التاريخ والجانب الاجتماعي حتى يتاح للدارس تحديد بنية النصوص الأدبية ووظيفتها. وذلك اعتداءً، بتحليل "سوسير" للغة أو السميولوجيا. فهو قد أكد الوظيفة الاجتماعية لكل منهما. ولكنه معنى كعالم لغوي بتحديد أنساق كل منهما إذ إن هذين العلمين ليسا من العلوم الاجتماعية البحتة وإنما يشكلان علماً للعلامات أو الإشارات الاجتماعية. على هذا النحو لا تُعد العلوم الموسومة بالشكلائية مناقضة للتاريخ أو للمرجعيات الاجتماعية والنفسية وغيرها. وإنما ترى في تعليق هذه المرجعيات عملية مرحلية ضرورية لتمارس وظيفتها الأساسية أو عملها الخاص المناط بها من جرد للظواهر الأدبية وتصنيف ووصف لها.

كما يطالب ثانياً؛ باستبعاد بعض الاتجاهات الشائعة، في الآونة الأخيرة، في مجال التاريخ الثقافي حيث يقوم بعض الباحثين بابتكار آليات مصطنعة أو افتراض مواقف وهمية لتأريخ مثلاً: "تطور أشكال الرغبة" لدى فئة من الفئات، وذلك اعتماداً على مضامين بعض الأعمال الأدبية أو الأفكار والتصورات العامة من غير أدنى اعتبار للصيغ اللغوية والأجناس الأدبية التي يتكون مهمة تحليلها وتصنيفها ووصفها لما يسمونهم بالنقاد الشكلائين. من ثم، يرى الباحث أن الذي يجب أن يُعنى به دارسو الأدب ليس هو التاريخ الاجتماعي للأدب وإنما تأريخ النصوص الأدبية؛ وهو الأمر الذي يتطلب، قبل اللجوء إلى التعميمات السريعة، تحليل كل مستويات هذه النصوص من الناحية الصوتية والأسلوبية والسياسية والاجتماعية والحضارية والدينية وغير ذلك عند الضرورة.

على هذا النحو، يبدو لنا واضحاً أن النظرية الأدبية الفرنسية، التي تألقت تحت المسمى العريض للبنيوية، لم تلتفت أنفاسها بعد. كما يتمنى لها كثير من أعدائها، وهي إن فقدت بعض بريقها فذلك من طبائع الأمور طالما أن الفكر المبدع لا يكف عن التغير والتطور. بل مناقضة نفسه بنذسه.

نظرية المصطلح النقدي^(*)

محمد عبد الله حسين

مثلت قضايا المصطلح النقدي - ولا تزال - شاغلا للنقاد ومثارا جدل فيما بينهم؛ وفي هذا السياق تأتي محاولة عزت جاد لاستبار جوهر هذه القضية، عبر مقاربة طموح تتكئ في منهجها على المنهج الفلسفي، ولعل الانتكاء على ذلك النهج الفلسفي في اكتناه جوهر قضايا المصطلح النقدي لم يكن اختيارا اعتباطيا، ولكنه مثل - في إحدى دلالاته الهامة - شكلا أوليا من أشكال الوعي بالنظرية.

ويتكون الكتاب من مقدمة يطل فيها المؤلف بمنظرة بانورامية على فصول الكتاب وتقسيماته. تتلوهَا مداخلات تأسيسية تنتم بمحاولة التأطير للقضية مثار البحث، فتأتي المداخلة الأولى (مصطلح المصطلح) كاشفة عن الفرق البين بين (الإشارة اللغوية) و(المصطلح) برد الاعتبارية في الأولى إلى طبيعة العلاقة بين الصوت الدال والصورة العينية حتى يأتي من خلالها التحول الدلالي. بينما يركز (المصطلح) على طبيعة العلاقة بين الصوت الدال والصورة الذهنية التي تُنَاط بها مرجعية اللغة.

أما المداخلة الثانية فكانت عنايتها بـ (جدوى المصطلح) لإدراك أهمية وقعه في الخطاب النقدي، ومدى طبعه بسمت شفرى خاص، يحتوى الحد الجامع المانع لوحدة التعريف، ثم تركز الحقيقة العلمية في تصور أشد كثافة يسعى إليها النص في تحقيق مطمح البلاغي؛ وبحيث يصبح (المصطلح) أداة للنظرية في طرح فروضاتها النظرية من جانب، ومثيراً متميزاً لتفجرها من جانب آخر، وكان (المصطلح) قد صار الفرض وتجليه في آن، وتبقى له حرمة التي تحفظ للنص سياقه المعرفي. أياما بلغت درجة تعائق علمية النقد مع ذاتية الأدب.

وتقع في المداخلة الثالثة على (أسس الاصطلاح)، والتي يحددها لنا عزت جاد في عدة أمور استطاع استخلاصها من بين آراء عدة، حيث يرى أن الأمر يتطلب قدراً ميسوراً من الاصطفااء الجمالي والإيقاعي والذوق الدرب إزاء اختيار الصوت الدال. ومن خلال الإدراك الذهني الفائق لأبعاد شتات الإيحاء يأتي احتواء التصور ضمن منظومة مرجعية التراث. ثم تندرج إلى الاشتقاق العام، فالقياس. ثم الترجمة. ويدنو منها التعريب. ثم الافتراض؛ وفي النهاية يقع أمر النحت بعالم وما عليه.

وبعد هذه المداخلات الثلاث السابقة يأتي المدخل طارحاً (نظرية المصطلح النقدي). فهي وإن جاءت متواصلة مع النظرية العامة للاصطلاح من قبيل الاتساق، إلا أنها هنا تعنى بحقل معرفي متخصص، وتأتي على بكارتها وتفردا وصرامتها في طرح فلسفي فريد، يؤكد فلسفة العملية النقدية باعتمادها فك الدوال عن الدولات، وتشمل النظرية أصولا ثلاثة هي الأصل العرفي والأصل اللغوي والأصل الجدلي. ثم تفرغ هذه الأصول محتواها في عناصر التصور لمصطلح (المصطلح) كما وقعت في النظرية العامة لعلم المصطلح. ويمكن حصرها في ركائز أربع. الأولى هي آلية الوضع. والثانية هي التصور. والثالثة هي الصوت الدال. والرابعة هي التواطؤ والشيوع، وهنا تأتي عناية الأصل العرفي بقضايا آلية الوضع والتصور، بينما يعنى الأصل اللغوي بقضايا الصوت الدال. أما الأصل الجدلي فهو يعنى بقضايا التواطؤ والشيوع.

وبعد هذا المدخل النظري تأتي فصول الكتاب الأربعة متخذة النحي التطبيقي لتأكيد هوية النظرية. أو نقضها بعضا من معطياتها على حدة.

^(*) كتاب "نظرية المصطلح النقدي، تأليف عزت جاد - هيئة الكتاب، سنة ٢٠٠٢".

والفصل الأول من الكتاب يحمل عنوان (الترجمة بين الحرفية والمعرفية) وهو يشتمل على عدة قضايا أولها (الاضطراب المصطلحي في المنبع) وتتجلى هذه القضية كقضية عالمية: ما دام المصطلح لا يزل شغرة علمية في المقام الأول، تخضع للترجمة الحرفية. ولما يزل المترجم على رعايته لذلك، وتتأكد فرضية هذا الاضطراب من خلال مصطلحات مثل: العلامة Sign، والإشارة signal، والمؤشر index، والأيقونة Icon، والرمز Symbol، والشغرة code.

والقضية الثانية في الفصل الأول هي (أصل الترجمة أصل الوضع) وفيها يتم طرح المعيارية المثلى لتقنين المقابل العربي للصوت الدال الأجنبي، بعدما أخفقت الترجمة الحرفية في تحقيق اعتماد أسس الاصطلاح، تواصلًا مع الأصل المعرفي. وتأكيذاً - في الآن نفسه - على مشروعية المترجم كمشرع أول شأنه شأن الواضع الأول، ولعل ذلك ما تجلى في مصطلحات مثل: (صويت Phoneme) و(معن Morpheme) و (تقنية Technique).

وثالثًا تأتي قضية (الحرفية وإغفال الحقل الدلالي) وهي قضية مصطلحية تخضع للأساس المعرفي العام أيضًا، غير أنها تختص بخصوصية الحقل المعرفي في مجال النقد الأدبي اتكاءً على عدم التخصص الدلالي في اللغة، حتى يمكن للتصور الأوحده أن يقع على مشارف تصور آخر. فستماهى التصورات في الحقل الدلالي الواحد، وما لم يكن المترجم على وعيه الذهني وحسه الجمالي، فلن يتمكن من الفصل أو وضع التصور الجامع المانع في وعائه اللفظي دونما الوقوع في شرك التماهى. ثم تقع في ختام قضايا الفصل الأول قضية (الخلط فيما يستوجب الفصل) والتي ترد إلى عدم وعى المترجم بما يحتم معه ضرورة الفصل بين الدلالات اللفظية في اللغات المختلفة إذا ما تمثلت في خصوصية ثقافة موروثية، وهوية لغة، وسياقية تاريخ، حتى تنفرد هذه الدلالات في لغة ما بما قد لا تتشابه معها فيه أى لغة أخرى.

أما الفصل الثاني من الكتاب فقد حمل عنوان (المدارس والمذاهب الأدبية والنظريات النقدية وقضايا التطور) وفيه يلقي المؤلف الضوء على قضيتين أساسيتين. تتعلق الأولى بالجدلية الاصطلاحية بين الأصل وفاعلية الزمن وهي تعنى بمنحى التصور الإبداعي في توجيهه الأصولي ثم ما ارتقى به إلى فلك المجرى الذى يتجاوز الأصل وحدود الزمن بفاعلية الفلسفة المطلقة ليلبغ قدر التجلي في واقعنا المعاصر، وهو ما يشمل مصطلحات: الكلاسيكية والرومانسية والواقعية والطبيعية والرمزية والتعبيرية والدادية والسريرية والوجودية والواقعية الاشتراكية.

أما القضية الثانية في الفصل الثاني من الكتاب فتمتلك بمداخلات النقد الجديدة ومن ثم فهي تشتمل على مصطلحات: الأسلوبية والنقد الجديد والشكلية والأدبية والشعرية والبنائية والعلاماتية والتناصية والتفكيكية.

ونلمح في هذا الفصل وبصورة بارزة انحيازًا ما للمنحى التفكيكي في فهم النص الأدبي، وهو الأمر الذى يتعزز بقناعة المؤلف بقدرة التفكيكية Deconstruction على تحقيق أعلى درجة ممكنة من تعانق علمية النقد مع ذاتية الأدب؛ كما يرى المؤلف أنه إذا كان الانحراف الأول في نظريات الإبداع قد وقع عند (الواقعية الاشتراكية Socialist Realism) فإن الانحراف الثانى في نظريات النقد قد وقع على (التفكيكية) على النحو الذى تحققت به أعلى درجة ممكنة من تعانق علمية النقد مع ذاتية الأدب. ويأتى الفصل الثالث من الكتاب حاملًا عنوان (اللغة بين المعيارية الاصطلاحية وعموم الدلالة)، وتبرز في هذا الفصل عدة قضايا من أهمها قضية (المشترك اللفظي وتباين التصور) ويتجلى فيها التداخل المصطلحي بين التصورات، وكذلك تعدد التصور لصوت دال أوحده مثلما يأتى في مصطلحات: الشعرية Poetics، والدراما Drama إلخ.. إلخ.

ومن القضايا المثارة أيضًا في هذا الفصل قضية (ضبابية المصطلح في الحقل الدلالي) حيث يحصر المؤلف اضطراب الأصوات الدالة في الحقل الدلالي الواحد والتي تبدت في مصطلحات: (الرواية Novel) و(القصة Story) و(القصة القصيرة Shortstory) و(الأقصوصة Novella).

ونصل إلى الفصل الرابع والأخير في كتابنا المشار إليه وهو فصل (المعترك البيئي والثقافي) والذي يؤكد فعالية الأصل الجدلي. وهو يشتمل على ثلاث قضايا. الأولى قضية (المصطلح بين التبعية والعصرية) وفيه يشير المؤلف إلى ما يقع من تباينات للجماعات حول التواطؤ والشيوخ بما يقضى إلى تعددية التصورات التي تعمل كلها في المجال المصطلحي، نتيجة اتساع الهوية الزمانية والمكانية والحضارية. وفي غياب مرجعية موحدة للتصور. كما بدا في مصطلحات: (الأسطورة Myth) والمفارقة (Irony) و(سياق الموقف Context of situation).

والقضية الثانية هي قضية (المصطلح بين الرفض والقبول) ويدلل المؤلف عليها بمناقشة مصطلحات: (الحداثة Modernity). و(الحداثة Modernism) و(قصيدة النثر The prose poem) أما القضية الثالثة في هذا الفصل الأخير فهي معنية بـ (غربة المصطلح بين ذاتية المفهوم وبينة الاغتراب) حيث تتجلى الغربة الناجمة عن ذاتية الشارع. لأن المصطلح لما يزل في طريقه إلى معترك التداول، مثلما كان لمصطلحات: (البياض الدلالي) و(أنا فوراً) و(الانصباب) و(المولد) و(بيوريتاني).

وكذلك قد تنشأ الغربة نتيجة حراك المصطلح بين الحقول المعرفية المختلفة فتصبح غربته اغتراباً بالرغم من استقراره وتجليه في حقوله المعرفية الأولى، مثل: مصطلحات: (الطوطمية Totemism) و(الرفاتا Nirvana) و(الكينوتيك Chaotics).

وبعد.. فلقد توازى مع الانتكاء على المنهج الفلسفي في الولوج إلى جوهر القضايا المطروحة في الكتاب، تلك النسقية التي انتظمت فصول الكتاب وتقسيماته المختلفة؛ وهي النسقية ذاتها التي تم تدعيمها بتتبع الجذر التاريخي للمصطلح وتقلبه المستمر في الحقول الدلالية المختلفة - إذا لزم الأمر - وهو الشيء الذي يحسب للناقد عزت جاد في مسلكه في هذا الكتاب؛ ولعل من أهم ما يميز هذا الكتاب أيضاً تلك اللغة المائزة لصاحبه والتي تحاول أن تحقق على المستوى اللغوي هذه المعانقة (الندوبة) بين ذاتية الأدب وعلمية النقد؛ على أنها لم تكن هي تلك اللغة المروعة الختلة التي تتحدث أكثر مما تضيف، ولكنها اتخذت منحى إبداعياً في إطار لا تعوزه الدقة العلمية في حقل معرفي شديد التخصص وهو (النقد الأدبي).

وتبقى للهمسارد التي صنعها المؤلف في آخر مؤلفه قيمتها العلمية لا سيما أنها اشتملت على مسرد المصطلحات بالعربية ثم مسرد المصطلحات بالإنجليزية ثم مسرد تحليلي للمصطلحات ثم مسرد دال على تعاقب المصطلح الأدبي ومصطلحات الفنون؛ وهي أمور تعود بالنفع لا على المتخصص فحسب، ولكن كذلك للمتابع لحقل النقد الأدبي وما يستجد فيه من مصطلحات.

السيرة الهلالية

فى مطبوعاتها لهذا العام، أصدرت مكتبة الأسرة الأجزاء الخمسة من السيرة الهلالية التى كان قد أصدرها الشاعر عبد الرحمن الأبنودى متفرقة . وتأتى هذه الطبعة المجمعة للأجزاء الخمسة لتقدم الجهد العلمى للشاعر فى جمع السيرة كاملا ومكتفيا . وفى مقدمته للكتاب يكتب الأبنودى موضحا الفروق الجوهرية بين شاعر السيرة وروايتها منتبعا تفاصيل دقيقة فى عمل مبدعى الملحمة الكبيرة وروايتها وسياقها الثقافى والتاريخى.

ولعلنا فسى هذا السياق، نذكر وصف ابن خلدون لرحف بنى هلال على إفريقية عام ٤٤٣هـ - ١٠٥١م. وهو الوصف الذى ورد فى "كتاب العبر وديوان المبتدأ والخبر.." حين قال: "وسارت قبائل دياب وعوف وزغب وجميع بطون هلال إلى إفريقية كالجراد المنتشر لا يَمرون بشئ إلا أتوا عليه حتى وصلوا إلى إفريقية. سنة ثلاث وأربعين".

وفى كتاب "من أقاصيص بنى هلال" الذى أصدرته الدار التونسية للنشر. يوضح الطاهر قيفة عناصر السيرة، حيث يشير إلى أن تغريبة بنى هلال كما وردت فى الكتب الشعبية بالشرق العربى تحتوى على العناصر الآتية:

كانت قبائل بنى هلال نازلة بأرض نجد بالجزيرة العربية. وأجذبت الأرض وتوالى سنون القحط، فقرر السلطان الحسن ابن سرحان إرسال سرية إلى تونس للتعرف على أحوال البلاد والأجناد بها. فعين البطل أبو زيد ومعه ثلاثة أمراء وهم: مرعى بن الحسن بن سرحان، ويحيى ويونس ولدى عمرة وسروة أختى السلطان. ففتزوا بزي شعراء لامتداح الأمراء وقصدوا تونس.

ونتبع السرية فى تنقلها من قطر إلى قطر حتى نصل معها إلى تونس.

وليست لهذه الرحلة إلى تونس أى علاقة بالجغرافيا، فالقاص يجهلها جهلا تاما ويخلط المغامرات ذات الصيغة الواقعية بالمغامرات ذات الصيغة الخرافية. فرحلتنا مع السرية تنقلنا من نجد إلى بلاد حزوة والنهر (هكذا). ثم بلاد العمق (هكذا). ثم مكة حيث الشريف بن هاشم وزوجته الجازية، ثم بلاد الأعاجم، ثم بلاد التركمان، ثم العراق وعليها الخفاجى عامر، ثم حلب الشهباء، ثم دمشق الشام، ثم القدس الشريف، ثم عريش مصر. ثم مصر العلية، ثم صعيد مصر، ثم تونس.

وكان حاكم تونس الزناتى خليفة، وكان نائبه فى الحكم هو العلام. وهو ابن عم له ومن سادات البلاد. ووقع القبض على الفرسان الأربعة ونجح بهم فى السجن.

وهنا تتخلل القصة حادثة غرامية: كان للزناتى خليفة بنت اسمها سعدى أحبها أبوها حبا جما. حتى بنى لها قصرا شاهقا. وكانت للأميرة سعدى جارية من بنات حى بنى هلال اسمها مى. وهبها الحسن بن سرحان الهلالى إلى جماعة من العريان مدحوه. فباعوا بدورهم مى عندما نزلوا بتونس. فكانت تلك الجارية تتحدث دوما عن خصال ابن سيدها يونس إلى سيدتها. حتى وقع حب يونس فى قلب سعدى قبل أن تراه. فعندما وقع القبض على السرية تدخلت سعدى لدى أبيها ليسجن الجواسيس الثلاثة فى قصرها ويطلق سراح أبى زيد حتى يعود بالخير إلى أهلهم ويأتى بالفداء.

وعاد أبو زيد وحده إلى منازل قبائل بنى هلال، وأخبرهم عن أسفاره وعن جمال تونس وخيراتها، فقرر القوم الرحيل إليها.

وتبرز لنا القصة عند تحرك القوم فى جموع غفيرة. فرسان الهلاليين الأربعة الذين سيقودون سير الآلاف المؤلفة بين المخاوف وعبر المغازات، والذين سيخوضون المعارك الطاحنة بربوع تونس الخضراء، وهم أبو زيد والحسن بن سرحان. ودياب، وزيدان.

كان أبو زيد في المقدمة على رأس تسعين ألفا من بنى سرحان ووراءه الحسن بن سرحان على دريد، وكان دياب بن غانم في المؤخرة على "بنى زغبة الأشاوس". وكان خلف الجميع زيدان شيخ الشباب والبطل.

وأما إفريقية وهم الزناتي خليفة بمصالحتهم بإطلاق سراح الأسرى الثلاثة، قصدها ابنه سعدى عن ذلك وهي بحب يونس هائمة.

وتجرى معارك بإفريقية تغضى إلى احتلال تونس. ويقتل دياب الزناتي خليفة. ويمتلى عرش تونس بدل السلطان الحسن بن سرحان. ولكنه يخلج ويترك له العرش. ويتدخل أبو زيد ويعرض اقتسام البلاد بين الأمراء فيقبل عرضه.

هذه هي ملامح السيرة وعناصرها كما وردت في الحكاية الشعبية، ولكن الأبنودي لا يركز على هذا البعد التاريخي معطيا اهتمامه الأساسي للبعد الفني في بناء السيرة وكيفية عمل شعرائها وروائها. فهو لا يكتب في مقدمته تاريخا للحكاية وإنما ما يمكن اعتباره تاريخا للشعراء والرواة، يقول الأبنودي موضعا علاقة الشاعر بالسيرة:

يمتد معظم شعراء السيرة الهلالية أنهم ألهموا الشعر بوحى سماوى. تختلف أشكال نزوله عليهم، وتتخذ صورا متعددة. لكنهم يتفقون في اختصارهم من قبل الله لحمل الرسالة وهداية المؤمنين. فالحاج الضوى (٦٥ عاما - قوص - مركز قنا) سمع ربابا معلقا فوق رأسه على الجدار، يعزف بمفرده فى الهزيع الأخير من الليل فى ليال متتابعة. فكان هذا نداء له يتعلم الرباب وحمل الرسالة. أما الشاعر مبروك الجوهري (٦٠ عاما - النوايجة - محافظة كفر الشيخ) فقد رأى فى يوم عاصف "كتيبا" صغيرا تحمله الريح المظلمة الطائشة فى أرض مقفرة. وتلقى به بين أقدامه ليستقر دون حراك. فكان الكتاب (قصة أبو زيد الهلال مع الناعسة بنت زيد العجاج) وكانت الواقعة أمرا سماويا بالحفظ. واتخاذ السيرة رسالة هداية للبشر.

إيمان الشعراء راسخ بقداصة السيرة وقداصة رسالتهم، وهم يصفون هذه القداصة الدينية ليس على وظيفتهم فقط، بل على مسلهم أيضا، ولقد حافظوا على طول تاريخ الإرث والانتقال على أن تظل السيرة الهلالية امتدادا لفن السيرة النبوية القديم.. (ابن هشام.. إلخ..).

وعلى ذلك ساهم شعراء الهلالية فى إحكام هذا الإطار الدينى حول سيرهم الشعبية بنسب الأبطال إلى آل البيت من جانب، وظهور بعض الشخصيات الدينية لإنقاذ الأبطال، كسيدى "الخضر" مثلا من جانب آخر. كذلك.. البدء بقصائد المديح والتوسل بالنبى الكريم الطعمة بكثير من الكرامات. ويعت الميثولوجيا الدينية تفسيراً وقراءة لتاريخ الأرض والبشر منذ النشأة حتى اليوم. وفى الهلالية يبدأ الشاعر بدعاء الرسول لهلال - الجد - فى "غزوة تبوك" حيث أبلى فى الموقعة ودافع عن الرسول. فاستحق التمجيد والتخليد.

إذن فهمة الشاعر تتجاوز سرد التاريخ إلى استلهام العبرة والحث على الإيمان. وهو هنا ينافس خطيب المسجد وإمامه فى هيبة منصبه وضرورة وظيفته.

بل إن الشاعر نفسه يطلق على تخت الفناء كلمة "النبر". وما استعمال الفصحى - الهشمة - إلا لتأكيد ذلك. فالشاعر لا يستعملها إلا فى قصائد المدح فى بدايات الأجزاء. وحين يتركها ليبدأ القص يعود لاستعمال اللهجة العامية القروية. فالشاعر يتوسل فى الأجزاء الدينية بلغة القرآن لإضفاء هذا الطابع الدينى، أما عن التاريخ فهو بشرى.

هذا عن شعراء السيرة وعملهم القائم على الارتجال المبدع والتداعى المنظم فى إطار الشخصيات والوقائع، أما الرواة فهم مسألة أخرى. تكويناً ووظيفة، ويركز الأبنودي على طائفة منهم يراها من أهم العناصر التى أسهمت فى استمرار السيرة. بل فى استمرار وظيفة الشاعر الشعبى نفسه. ويميزهم عن الغنئين الشعبيين المنحدرين فى معظمهم من قبائل الفجر المنتشرة فى

الجنوب. الأبنودى يعطى أهمية كبيرة، كما هو واضح، لطائفة الرواة، فهم حراس السيرة، وهم من السندرة بحيث نحتاج إلى وقت طويل وجهد كبير للعثور عليهم أو اكتشافهم، ويمكننا أن نطلق عليهم بلا تحفظ، "مجانين السيرة الهلالية".

هؤلاء الحراس أفراد "ضربوا بالسيرة" مثلهم مثل الشعراء وحالت ظروفهم الاجتماعية دون الاحتراف. فالسيرة كانت دائما وأبدا تنشد على رباب الغجر، أما هم فلم يكن بمقدورهم مواجهة قبائلهم بهذا العمل، فكتبوا السيرة وتبنوا حياة الشاعر، وأصبح لهم مكانة فى قلب الجمهور لا تقل عن مكانة الشاعر نفسه، فهم وجه الشاعر وصوته. ويقتصر فون فى السوامر باسمه.

هؤلاء الحراس الرواة سينقرضون بالضرورة بانقراض شعرائهم العظام. هم أفراد ضربوا فى أنحاء الأرض من حولهم بحثا عن الشعراء. وإذا ما وجدوهم جابوا البلاد خلفهم يستمعون للسيرة فى خشوع وتأمل، ويمكرون صفو من يعكر صفوهم، حتى لو اضطروا لاستعمال العنف. إنهم حراس "الليالات". يهيئون للشاعر أفضل اللحظات للقول ليحصلوا على أفضل لحظات "السماح".

على الرغم من أن هذا القسم من الرواة يبدو وكأن به خلا علقيا، أو أنه مريض بداء المبالغة، إلا أن الشعراء أصبحوا يشترطون وجود حراسهم إلى جوارهم. فأنت لا تستطيع أن تدعو شاعرا شعبيا حقيقيا إلى مكانك دون وساطة حراسه. ووظيفة الراوى الحارس مزدوجة. فبقد ما هى مصلته على الجمهور هى مصلته على الشاعر أيضا إذا سها عن واقعة معينة أوحاد عن الطريق القويم. فإن من حق الحارس رده، والحوار معه علنا إذا اختلفا. هذا النوع من الرواة هو أضرى أنواع الجمهور، فقد رحل خلف شعراء عظام فى الماضى، وتكدست لديه خبرات تفوق خبرة الشاعر نفسه، ولديه وعيه بطرائق القول، وأساليب الرواية المتعددة. لذا فالشاعر يحسب له ألف حساب. هو مندوب الجمهور لدى الشاعر. هو الذى يختلق المناسبة مع من يشاركه حب الهلالية. ومع المتعاطفين معها. وهو الذى يستقبل الشاعر على محطة القطار. وهو الذى يستضيفه فى داره حتى يعود به إلى قطاره. وهو الذى يحدد للشاعر ما يقنى.

أما القسم الثالث من الرواة فهم الحفظة، هؤلاء الهادئون الذين يقصون على إخوانهم فى المجالس أو فى تراويل الغربة أجزاء من السيرة بالنسرد المطعم بالنار من أبيات شعر قد لا تكون بعيدة عن متناول العامة كافة فى القرى أو فى البداية عند الأعراب.

نخلص إلى أن الشعراء الشعبيين درجات وطبقات، والرواة كذلك. وأيأ كان، فالجميع من شعراء ورواة وجمهور يسهمون فى إحياء الطقس الهلالي فى جنوب مصر عن إدراك وإرادة.

إن الفارق الوحيد بين الشاعر والراوى يكمن فى قدرة الشاعر على الإبداع وممارسة الخلق الفورى لحوادث يعرفها الجميع فى ثوب شعرى. هذه العملية التى هى مزيج من الحفظ والابتداع. وهذه القدرة على تحويل التاريخ إلى منظومة شعرية ملحمية محكمة البناء والتنسيق، هى التى تضع الحاجز الحاد بين الشاعر والراوى.

فى جزء، تال من المقدمة الضافية التى كتبها الأبنودى، يكتب عن علاقته بالسيرة وافتتانه بشعرائها ورواتها، "واصفا نفسه بـ"الضروب بالسيرة" حاكيا قصة توحده العميق بها، وجمعه لأجزائها المتعددة. فى كلمات مقتصدة ومعبرة عن انجذاب شبه صوفى خلف الروايات المختلفة والصياغات المبدعة والترجلة للشعراء الشعبيين.

السيرة الهلالية بأجزائها الخمسة وثيقة فنية وتاريخية ستظل واحدة من الآثار الثقافية الباقية، وضع فيها الأبنودى أيامه متجولا خلف الشعراء والرواة مسجلا وجامعا ببصيرة ومعرفة، بحيث صارت السيرة الهلالية ثمرة جهد الشاعر وعلامة عليه، فى آن.

فعل القراءة نظرية في الاستجابة الجمالية

تأليف: فولفجانج إيسر
ت: عبد الوهاب علوب
عرض: محمود أبو عيشة

"إن الناقد لا ينبغي أن يلجأ إلى القهر. ولا يجب أن يصدر أحكاما بالسلب أو الإيجاب. بل عليه أن يوضح أن القارئ، سيصدر الحكم الصحيح بنفسه". فإذا كان النص الأدبي لا يؤدي إلى أية استجابة إلا حين يقرأ فمن المستحيل وصف هذه الاستجابة دون تحليل عملية القراءة التي هي محور هذه الدراسة. الصادرة عن المجلس الأعلى. المشروع القومي للترجمة. فهي تحرك سلسلة كاملة من الأنشطة تعتمد على كل من النص وممارسة بعض الملاكات الإنسانية الأساسية. والتأثيرات والاستجابات ليست سمات متأصلة في النص ولا في القارئ، فالنص يمثل تأثيرا محتملا يتم التوصل إليه من خلال عملية القراءة.

القطبان: النص والقارئ، يشكلان بالإضافة إلى التفاعل الذي يحدث بينهما أرضية تقوم عليها نظرية للتواصل الأدبي، فمن المفترض أن العمل الأدبي شكل من أشكال التواصل، فهو يتصل بالدنيا والبنى الاجتماعية السائدة والأدب. ويمكن هذا التداخل في إعادة ترتيب هذه الأنساق الفكرية والاجتماعية التي يثيرها النص، وإعادة الترتيب تكشف عن التواصل باعتباره هدفاً وهي تتم من خلال عدد من التعليمات المحددة.

إن. فلاديمير من تحليل الاستجابة الجمالية من حيث العلاقة الجدلية بين النص والقارئ والتفاعل بينهما، وتسمى "استجابة جمالية" لأنها تثير قوى التخيل والإدراك لدى القارئ مع أنها تنبع من النص، فهذا الكتاب يعد نظرية في الاستجابة الجمالية وليس نظرية في جماليات التلقي.

وإذا كانت دراسة الأدب تنبع من اهتمامنا بالنص فلا سبيل لإنكار أهمية ما يحدث لنا خلال هذا النص، فلا بد من النظر إلى العمل الأدبي. لا بوصفه وثيقة تسجل شيئا له وجود فعلي. بل بوصفه إعادة صياغة واقع مصوغ بالفعل، مما يؤدي إلى ابتكار شيء، لم يكن له وجود من قبل، وبالتالي فإن أية نظرية عن الاستجابة الجمالية تواجه مشكلة تتعلق بكيفية تناول موقف غير متبلور وفهمه فهماً حقيقياً، أما أية نظرية عن التلقي فهي تتعامل دائماً مع قارئ، تشهد ردود أفعاله بوجود بعض التجارب الأدبية ذات الظروف التاريخية، وأية نظرية عن الاستجابة الجمالية تكمن جذورها في النص، ومن المهم التي تضطلع بها تيسير المناقشة الذاتية للتأويلات الفردية. وربما كان هذا التوجه رد فعل للسخط الناجم عن تحول تأويل النص تدريجياً إلى غاية في حد ذاته.

وقد اتضح من تباین ردود الأفعال تجاه الفن الحديث أو الأعمال الأدبية عبر العصور. أن المؤول لم يعد يستطيع الزعم بأنه يلقن القارئ معنى النص. فهذا محال في غياب الإسهام الذاتي والسياق، وأى تحليل لما يحدث حين يقرأ النص قد يؤدي إلى ما هو أكثر تنويراً. فبيد النص في الكشف عن إمكاناته وتتبع حياة النص في ذهن القارئ، وهو ما يصدق حتى حين يصبح "المعنى" تاريخياً لدرجة أنه لا يعود ينتمي إلينا، ونستطيع من خلال القراءة أن نمر بتجارب لم يعد لها وجود، وأن نفهم أشياء غريبة عنا تماماً. وهذه العملية المثيرة للدهشة هي التي تحتاج إلى البحث.

القارئ أياً كان نوعه - الحقيقي المعروف بردود أفعاله الموثقة. والافتراضي الذي يتم إسقاط كل تفعيلات النص عليه الذي ينقسم بدوره إلى القارئ المثالي والقارئ المعاصر، والقارئ الذي تكشفته نفسيته في ضوء النتائج التي توصل إليها التحليل النفسي - يخلق شبكة من البنى المثيرة

للاستجابة ويمنح دورا معينا لكل يلعبه. وهذا الدور هو الذى يشكل مفهوم القارئ الضمنى ولهذا المفهوم جانبان أساسيان متداخلان: دور القارئ بوصفه بنية نصية، ودور القارئ باعتباره فعلا مركبا. أولا البنية النصية، قد نفترض أن كل نص أدبي يجسد بصورة أو أخرى رؤية للعالم يضعها المؤلف (ولو أنها قد لا تكون رؤيته الخاصة). وبذلك فالعمل الأدبي ليس مجرد نسخة من العالم المفترض، فهو يبنى عالما خاصا به. والطريقة التى يتم بها بناء هذا العالم هى التى تأتى بالرؤية التى يريدها المؤلف. ويمثل عالم النص درجات متفاوتة من الغرابة بالنسبة لقراءه المحتملين. لذا فلا بد من وضعهم فى موقف يساعد على إضفاء سمات الواقع على الرؤية الجديدة. إلا أن هذا الموقف لا وجود له فى النص نفسه. فهو ميزة تساعد على تصور العالم المتجسد. وبالتالي يستحيل أن يكون جزءا من ذلك العالم. ومن ثم فلا بد للنص أن يخلق موقفا يساعد القارئ على رؤية أشياء ما كان له أن ينتبه إليها طالما كانت ميوه العادية هى التى تحدد توجهاته. ولابد لهذا الموقف أن يساعد على التكيف مع مختلف صنف القراء.

إن كل نموذج نصي يتضمن بعض القراءات الموجهة. ولا يتساوى النموذج مع النص الأدبي نفسه، بل يفتح طريقا للوصول إليه. وحين نحلل نصا فإننا لا نتعامل مع نص خالص وبسيط، بل نطبق بالضرورة إطارا مرجعيا يتم اختياره ^{دور} غيره للتحليل. ومهما كان الإطار فإن الافتراض الأساسى والمضلل هو أن القصص تقيض الواقع. ونظرا لتداخل التعريفات الناجم عن هذا التجاوز. فقد أن الألوان لقطع الخيط كله وإحلال آراء عملية محل الآراء الوجودية، فالهمم بالنسبة للقراء والنقاد والأدباء على السواء هو ما يفعله الأدب وليس ما يعنيه.

فإذا كان القارئ والنص شريكين فى عملية تواصل لا تعارض. فإن اهتمامنا الأول لن ينصب على معنى النص بل ما يحدثه من تأثير. وهنا تكمن وظيفة الأدب. وهنا يكمن ما يبرر تناول الأدب من منطلق عملي يركز على مجالين أساسيين يعتمد كل منهما على الآخر: أولهما تقاطع النص مع الواقع والآخر تقاطع النص مع القارئ. ولابد من إيجاد وسيلة للإشارة إلى هذا التقاطع إذا شئنا قياس فعالية القصص بوصفه أداة للتواصل. وتتمثل هذه الوسيلة فى نظرية فعل الكلام المستمدة من فلسفة اللغة العادية وهى محاولة لوصف العوامل التى تحدد نجاح التواصل اللغوى أو فشله. وتتصل هذه العوامل بقراءة القصص أيضا. وهى عملية لغوية، بمعنى أنها تتضمن فهم للنص أو ما يحاول النص أن ينقله بإيجاد علاقة بين النص والقارئ.

وفعل الكلام - كما يحدده ج. ل. أوستن، ويقننه جون سيرل - يمثل وحدة أساسية للتواصل، يقول سيرل: "إن السبب فى التركيز على دراسة عمليات الكلام هو أن التواصل اللغوى بأكمله يشتمل على عمليات لغوية. فوحدة التواصل اللغوى ليست الرمز أو اللفظ أو الجملة أو حتى علامة الرمز أو اللفظ أو الجملة، بل هى إنتاج أو إصدار الرمز أو اللفظ أو الجملة فى أداء عملية الكلام. وإذا اعتبرنا الرمز رسالة فهذا معناه اعتباره علامة منتجة أو صادرة. ولزيد من الدقة نقول إن إنتاج علامة جملة أو إصدارها فى ظل ظروف معينة يعتبر فعل كلام، وأفعال الكلام هى الوحدات الأساسية أو الصغرى للتواصل اللغوى".

إن فعل الكلام بوصفه وحدة تواصل لابد أن ينظم العلامات، ويحدد الطريقة التى يتم بها تلقى هذه العلامات، وعمليات الكلام ليست مجرد جمل، بل هى تعبيرات لغوية فى موقف أو سياق معين، ومن خلال هذا السياق تتخذ معناها، إذن فعمليات الكلام هى وحدات التواصل اللغوى التى تتخذ بها الجمل موقعها ومعناها تبعاً لاستخدامها.

ولكى ينجح أى فعل لغوى. فلا بد من توافر شروط معينة. وهى شروط أساسية بالنسبة لفعل الكلام نفسه. ولابد للعبارة أن تثير شيئا متعارفا عليه لدى المتلقى، والمتحدث على السواء. ولابد لتطبيق المتعارف عليه أن يكون ذا صلة بالموقف، أى لابد أن تحكمه ثوابت متعارف عليها ولابد أن يتناسب استعداد الطرفين للاشتراك فى فعل لغوى ما مع مدى تحديد الموقف أو سياق

الفعل. فإذا كانت هذه غير متوافرة أو كانت التعريفات تتسم بالإبهام أو تنفقر إلى الدقة فإن العبارة قد تتعرض لخطر أن تظل خاوية وتحقق في تحقيق هدفها النهائي.

وإذا نظرنا إلى العلاقة بين النص والقارئ على أنها نسق ذاتي التنظيم. فيمكن لنا أن نعرف النص نفسه بأنه طابور من النبضات الإشارية (دوال) يتلقاها القارئ. وأثناء القراءة يحدث استرجاع دائم للمعلومات التي تم تلقيها بحيث يتحتم عليه هو نفسه أن يدخل بأفكاره الخاصة في عملية التواصل.

إن التفاعل الدينامي بين النص والقارئ له طابع حدث مما يساعد على إيجاد انطباع بأننا نشارك في شئ حقيقي، وهذا الانطباع متناقض في ظاهره حيث إن النص الروائي لا يدل على واقع مفترض. ولا يهتم بميول قرائه بصورة صريحة. ولكي ينجح التواصل الأدبي فلا بد أن يأتي معه بكل العناصر اللازمة لبناء الوقف. وقد أشار أوستن إلى ثلاثة شروط رئيسية لنجاح العبارة الأدائية وهي: الأعراف المشتركة بين المتكلم والمتلقي. الثوابت المتعارف عليها لدى كل منهما. استعدادهما للمشاركة في فعل الكلام.

ويتوقف نجاح عملية التواصل الأدبي على البنى النصية وعمليات الفهم المركبة وعلى مدى ثبات النص بوصفه لازمة في وعي القارئ. و"نقل" النص إلى القارئ على هذا النحو غالباً ما يعزى سببه إلى النص وحده. إلا أن أية عملية نقل ناجحة تتوقف - مع أن النص هو الذي يبدأها - على مدى قدرة النص على تنشيط قدرات القارئ على الإدراك الحسي والتفعيل. ومع أن النص قد يتضمن المعايير والقيم الاجتماعية لقرائه إلا أن وظيفته لا تقتصر على عرض مثل هذه البيانات. بل تستخدمها لكي تضمن فهمها، أي أنه يقدم التوجيه لما ينبغي استنباطه وبالتالي فلا يمكن أن يكون هو نفسه الناتج، وهذه حقيقة حري بنا أن نزيدا إيضاحاً، فهناك عدد من النظريات القائمة تعطي انطباعاً بأن النصوص تنطبع في ذهن القارئ تلقائياً عن طواعية، وهو ما لا ينطبق على النظريات اللغوية فحسب، بل على النظريات الماركسية أيضاً كما يتبين من مصطلح "التصور المركب" الذي ابتكره النقاد الألمان الشرقيون مؤخراً. فالنص بطبيعة الحال هو "تصور مركب" إلا أن ما يتم عرضه ينبغي إدراكه حسياً، وتتوقف طريقة إدراكه على القارئ بالقدر نفسه التي تتوقف به على النص. والقراءة ليست عملية "تلقين" مباشر. لأنها لا تسير في اتجاه واحد. وقد تتخذ من حقيقة أن العلامات والبنى اللغوية للنص تستنفذ الغرض منها بإطلاق عمليات الفهم المتناهيّة منطقاً لنا، أي أن هذه العمليات - مع أن النص هو الذي يبدأها - تستعصى على الخضوع لسيطرة النص نفسه، وغياب السيطرة يشكل أساس الجانب الإبداعي من القراءة.

وهذا المفهوم الخاص بالقراءة ليس جديداً تماماً. فقد بدأ لورنس سترن في القرن الثامن عشر تدوين روايته "تريسترام شاندي": "وأصدق احترام يمكنك أن توليه لفهم القارئ هو أن تتعامل مع هذه المسألة بطريقة ودود وأن تدع له شيئاً يتخيله ولنفسك أيضاً..".

وهكذا نرى أن الأديب والقارئ شريكان في لعبة الخيال. والحقيقة أن اللعبة لا تصلح إذا زاد النص عن كونه مجموعة من القواعد الحاكمة. وتبدأ متعة القارئ حين يصبح هو نفسه منتجاً، أي حين يسمح له النص بإظهار قدراته، وهناك بالطبع حدود لاستعداد القارئ للمشاركة. ويتم تجاوز هذه الحدود إذا جعل النص كل شئ أوضح مما ينبغي أو من ناحية أخرى أكثر غموضاً مما يجب، فالممل والإرهاق هما قطبا التهوان، وفي كلتا الحالتين قد يميل القارئ إلى الخروج من اللعبة.

دوريات



دوريات فرسبة
كامليا صبحى

دوريات بریطانية
ماهر شفيق فريد

دوريات عربية
م. ن



كاميليا صبحي

يحمل هذا العدد عنوان " كتابات الأنا " Les critiques du MOI من السيرة الذاتية إلى الخيال الذاتي. تقديمًا لهذا الملف، كتب المحرر يقول " لا يسقط المؤلفون الأتقنة بهذه السهولة .. فلفترة غير قصيرة، ظل هذا النوع الأدبي محل ريبة، بل وإزدراء. وبعد القديس أوغسطين ومونتاني وباسكال - الذين تحدثوا عن أنفسهم دون أن يمنحونا سير ذاتية حقيقية- كان علينا أن ننظر روسو لنرى معه كيف تكون جرأة الكاتب وقدرته على البوح بأسراره وخصوصياته الحميمة. وفي الواقع، لم تمر "اعترافات" روسو دون أن تحدث صدمة للمتلقى. وكرد فعل لها، بدأ نوع آخر من الكتابة عن الذات - يخلط فيه الكاتب الأوراق بحيث يأتي بمزيج بارع من الصدق والكذب، معيدا تشكيل المادة المستمدة من حياته الخاصة. أما أحدث تحول لهذه الكتابات فقد جاء على يد سيرج دوبروفسكي في السبعينيات مشكلا ما سمي "الخيال الذاتي" "أو استخدام الخيال للكتابة عن الحياة الشخصية". ورغم تحريف هذه الكتابات إلا أنها أفرزت أعمالا تعد من الروائع الأدبية ولنذكر فقط من القرن العشرين أعمال جيد وسارتر ومالرو.

وليست هذه الكتابات حكرا فقط على المؤلفين، ولكنها ممارسة فردية واجتماعية لها أهميتها. هذا ما أكدته فيليب لوجون Philippe Lejeune في الحديث الهام الذي أجراه معه ميشيل دولون واستهل به هذا الملف. وتأتي أهمية هذا الحديث نظرا لأن فيليب لوجون يعد "المختص" في التنظير لجميع أشكال الكتابة عن الذات منذ نحو ثلاثين عام. ويشير لوجون في حديثه إلى أن مقال جورج جوسدورف Georges Gusdoff الصادر عام ١٩٥٦ تحت عنوان "شروط السيرة الذاتية وحدودها" هو أساس تأملاته في هذا الموضوع. وأن جوسدورف أرجع أصل السير الذاتية - في مؤلفه الضخم الصادر عام ١٩٩٠ - إلى الكتاب المقدس وحكاية آدم وحواء، الأمر الذي يعتبره فيليب لوجون وهما .. وهم الرغبة في اعتبار أن الأشياء كلها موجودة منذ الأزل. ويؤكد لوجون أن الاتجاه إلى كتابة السير الذاتية اتضح جليا في النصف الثاني من القرن الثامن عشر وأصبح منذ ذلك الحين على حد قوله "واقعا اجتماعيا هاما".

وكتب لوسيان جيرفانيون المختص في العصر اليوناني والروماني القديم مقالا عن القديس أوغسطين يقول فيه أن لا أحد قبله ذهب إلى تلك الأغوار البعيدة في الكشف عن الذات. وهو باعتزافاته التي أراد بها التقرب إلى الله فتح الطريق إلى الاستبطان وإلى التعبير عن الذاتية بصورة أدبية. فاختياره بعض الأحداث السارة أو المؤلة للحديث عنها هو اختيار دال وكاشف عن بؤسه مقابل رحمة الله، عن تأرجحه بين الشك واليقين، عن تأنيب الضمير والسعادة، كل هذا في سياق فيض من مشاعر عارمة وكثيفة أعطت للنص سحره وجماله الخاص.

وترى هيلين سيكسو الأستاذة بجامعة باريس ٨ أن "الأنا شعب بأكملة" فهي تعتبر أن الكتابة عن الذات تتجاوز التركيز على الذات لتقص أيضا سيرة الآخر. وترى أن مونتاني هو من أدخل هذا البعد في كتاباته، فذاته كانت ساحة عبرها وظل فيها أحيانا كل الآخرين الذين لولاهم ما كان هو. فالإنسان مسكون بالآخرين والكتابة هي عملية إسماع لتلك الأصوات بلهجتها وصورها في كتابة متعددة الألوان.

ويركز أيضا مقال جون رودون على كتابة مونتاني وكذلك على ديكارته من خلال تساؤل يطرحه في بداية مقاله: ماذا نكتب عن الذات؟ وما فائدة تأمل الذات؟ ويقابل بين نقطة أساسية لدى الكاتبين: فواحد يفضل حقيقة الجسد. والآخر، تنظيم الأفكار. ويقول أن أهمية الاعتراف هي معيار صدقه، ففي عصر مونتاني كان الجنس مازال من الموضوعات الممنوعة، ومع هذا، حكى في فصل أسماه "حول أهليات لفرجيل" كل ما يستطيع البوح به عن تصوره للشهوة وخبرته

بشأنها. أما ديكرات. فحديثه عن حياته الفكرية إشارة إلى وجوده فلا معنى لوجوده إن لم يكفل هذا الوجود المبدأ المؤسس للفكر: "أنا أفكر إذا أنا موجود".

أما آن موريل فتكتب عن ستاندال الذى اعتبر كتابة السيرة الذاتية تواطؤ مع الذات لا يخلو من غرور. فقد استخدم السيرة الذاتية ليوضح صورة من صور التزجسية وعبادة الذات. حيث تصبح جميع الأشياء حتى التافه منها- هامة وجديرة بالكتابة يقول ستاندال " أشعر منذ شهر بنفوس حقيقى من الكتابة لأتحدث فقط عن نفسى . عن عدد قصصى أو عن أحداث تمس كبريائى".

رأى مقارب قاله شاتو بريون عن كتابة السيرة الذاتية إذ قال : " لا أريد تقليد هؤلاء الذين يكشفون للعالم أسراراً لا طائل من وراءها . بدافع من الزهو والمتعة التى تشعر بها عادة حينما نتحدث عن ذاتنا " . ويضيف بيير جلود - كاتب هذا المقال - أن مشكلات "الأنا" حاضرة بقوة أيضا فى كتابات الشاعر ألفريد دى موسيه . وهو يحاول من خلال الأدب أن يجيب على هذا التساؤل " من أكون ؟ " ولا يمد كتابه "بوح طفل القرن" سيرة الذاتية . صحيح أنه مستلهم من علاقته بالكتابة جورج ساند . ولكنه تجنب أن يستخدم ضمير المتكلم وأن يتجرّد فيه تماما تحت م رأى وسماع القراء.

جورج ساند. هى موضوع مقال داميان زائون الذى قام بعدد من الدراسات عنها وعن كتابة السيرة الذاتية فى القرن التاسع عشر. يقول أن جورج ساند حاولت فى كتابها " قصة حياتى " أن تكشف جزءاً من ذاتها حُجب طويلا عن قرائها بعد أن حصرتها الشائعات وسجنتها فى صورة ما. ركزت ساند فى هذا الكتاب على "الحياة الداخلية . حياة النفس" وهى تقول: "حكايتى فى حد ذاتها قليلة الأهمية . لا أحد فى هذه الدنيا أستغرقته أحلامه وقلت أفعاله مثلى . وهل توقعت شئ، آخر من كتابة روائية؟ "

ويرى إيفان لوكليوك الأستاذ بجامعة روان أن شخصية فلوبيير غائبة فى أعماله وهو يجعل من هذا الصمت أساس لعلاقته مع القارى. وحينما كتب عام ١٨٣٧ "مذكرات مجنون" لم يلتزم تماما بعقد كتابة السيرة الذاتية. فضمير المتكلم "أنا" ليس هو نفس الضمير الموقع على هذا النقد. فجوستاف فلوبيير لا يكتب مذكراته وإنما مذكرات مجنون . وهو لا يحكى حياته فى هذا الكتاب بتواريخ وأماكن ووجوه محددة، وإنما يحلل أفكارا ونفس بأكملها سواء كانت نفسه . أو نفس أحد آخر غيره.

أما جاك لوكارم، فتكتب عن رواد السيرة الذاتية فى القرن العشرين : أندريه جيد ومالرو وسارتر وكامى وغيرهم. فمعهم أصبح القراء يفضلون قراءة ما يكتبونه عن حياتهم ويعتبرونه سيرة ذاتية . بينما لا يفضل أندريه جيد هذه التسمية . وإنما يعتبر ما كتبه مذكرات. وقد حشد لها طاقاته الإبداعية وحيله وفنه فى الكتابة . كرسها لهذه الكتابة الشخصية . لدرجة أن هذا العمل يكاد يحكى علاقته بالكلمات أكثر من علاقته بالأشياء.

ومع ميشيل ليريس ترتدى السيرة الذاتية ثوب عالم الأعراق كما تقول آرنلست آرميل فى مقالها . فقد استطاع ليريس التوفيق فى أعماله بين دراسة الأعراق وبين كتابة السيرة الذاتية . ويتجسد هذا النهج جليا من خلال كتابه " أفريقيا شبح " الصادر عام ١٩٥٤ . وهو يعد بحق مانيفستو لمنهجه . لقد أبرز المصاعب التى واجهها الباحث الميدانى مع ذاته . ومع الواقع الذى واجهه من خلال الكتابة بضمير المتحدث "أنا " ، فأخرج مزيج من البيانات الميدانية ومن الحكايات الواقعية التى تحتوى على معلومات عن الشعوب محل الدراسة وعلى تسجيل يومى لما يدور حوله ، وأصداء للأحداث الجارية فى أوروبا فى ذلك الحين . إضافة إلى أحلام خاصة واعتراقات شخصية.

ويأتى تساؤل إيليان لوكارم تايون ليختتم هذه الرحلة : "هل هناك سيرة ذاتية نسائية؟" ويستهل المقال بأسماء مثل كولينت وسيمون دى بوفوار وئاتالى ساروت ومارجريت يورسينار فقد منحوا طابعا خاصا للكتابة عن الذات بتفضيلهم موضوعات معينة مثل انفعالات الطفولة ومغامرات الجسد والعودة إلى الأم.

بمناسبة مرور قرن من الزمن على مولد المؤلف الفرنسي الكسندر دوما كرست المجلة هذا العدد للحديث عن أعمال هذا الكاتب الذى ربما أضره النجاح الجماهيرى الهائل الذى لاقتة أعماله . فاعتبره النقاد طويلا كاتبا متواضعا . ومع هذا . يعد دوما كاتبا مركبا ومجددا . فقد كتب الرواية التاريخية والخيالية والمسرح وأدب الرحلات والقصص القصيرة وغيرها من المجالات التى تعكس تنوع إبداعه وحريته فى اختيار قالب الذى يصب فيه هذا الإبداع مثلما يعكس شهوة عارمة للحياة.

والبداية حوار مع كلود شوب أجراه إيف مارى لوكو . وقد ألف شوب عدة دراسات عن دوما أسهمت فى إبراز وجوهه المتعددة : فهو حفيد لزنجى أسود ، طارده ذكرى والده الجنرال الجمهورى والدافع القوى عن حرية المواطن . والذى طرده يونابرت من الجيش بغير وجه حق ، دوما المسافر بلا كلل . الهارب من النجاح بحثا عن وحدة منقذة على طريقة الكونت دى مونت كريستو ، والمغامر فى صقلية وإيطاليا ، والروائى الذى لا يضارعه فى أسلوبه أحد . والكاتب المسرحى الحاذق بداية ثم الروائى البارز الذى يعمل ١٢ ساعة يوميا ، والمؤرخ الذى أراد أن يحكى تاريخ فرنسا فى سلسلة من الأعمال الروائية.

المقالة الأولى بقلم كلود شوب وتحمل عنوان "حياة مسرحية وروائية " ، وفيها يتوقف عدة وقفات . أولها عند مولد دوما فى الرابع والعشرين من يوليو عام ١٨٠٢ لأُم من طبقة شعبية وأب من طبقة أرستقراطية وانتماء اجتماعى مزدوج . لم يولد دوما زنجيا ، ولكنه أصبح فيما بعد أقرب إلى هذا . فمن طفل اشقر بعيون زرقاء جميلة ، وشعر حريرى الملمس يصل إلى كتفيه . بدأ هذا الشعر فى التجمع مع دخوله مرحلة البلوغ ، وأخذت بشرته تميل إلى اللون الداكن . وسرعان ما سوف يكتشف دوما فى مرحلة المراهقة حب المرأة وعشق الأدب ، وهما القطبين الذين تمحورت حولهما حياته الصاخبة . بدأ ألكسندر دوما بعشق القراءة ، ثم أصبح يرتاد صالونات باريس الأدبية . ووسط جو من الكتابات الكلاسيكية اطلع على كتابات شيلر وجوته وسرعان ما تحول إلى الرومانسية.

أول نجاحا مدويا له كان مع عرض الكوميدي فرانسيز لمسرحيته "هنرى الثالث" . وقفة أخرى مع المؤلف الذى وصفه كاتب سيرته الذاتية بأنه "دون جوان" من شدة ملاحظته للمرأة التى كان يجذبها دمه الأفريقى وجمال هيئته . كان دوما أيضا كثير الأسفار وكان السفر بالنسبة له حياة بكل ما تحويه الكلمة من معانى . فمع السفر ينسى الإنسان الماضى والمستقبل ويعيش فقط فى الحاضر .

وتوالى النجاحات حتى وصلت إلى قمته عام ١٨٤٧ . ثم جاءت ثورة ١٨٤٨ وأقرته بخوض حلبة السياسة . ولكنه كلما تقدم لانتخابات لم يحصل إلا أصواتا قليلة ، فلم يكن قراءه ينتخبونه كما يفعلون مع غيره من الكتاب . وظل يتابع كتاباته حتى وافته النية بعد عودته من رحلة إلى أسبانيا .

"دوما فى المرأة" هو عنوان مقال بقلم الكاتب الروائى بيتر سياتى يقول فيها أن دوما بدأ فى الخامسة والأربعين من عمره كتابة مذكراته . وظل يكتبها لمدة ثمان سنوات ، لم يكف فيها عن الحديث عن نفسه وأخضع حياته فيها للمنطق الخيالى السردى .

وعن ابتكار الدراما الحديثة كتب فرناند باسان الأستاذ المتفرغ بجامعة ديترويت الأمريكية يقول أن دوما بدأ مشواره الأدبى بالكتابة المسرحية . ومع هذا فهو معروف حاليا برواياته بصفة خاصة مع أن مسرحه جدير بأن يقرأ ويدرس ويقدم على المسرح . ويضيف فرناند باسان أن الطيبة

الأخيرة من أعمال دوما المسرحية -التي يقال أنها كاملة - ضمت ٦٦ مسرحية . بينما استطاع هو أن يجمع ١١٩ عملاً. والسبب في هذا أن دوما كان يشارك أحياناً في بعض الطبعات أو في عروض مسرحية دون أن يكتب اسمه للإفلات من الدائنين أو لعدم إلصاق اسمه بعمل دون المستوى.

وعن رحلاته كتب سيرجاً موسى يقول إنه مثل كبار كتاب عصره دأب على الترحال، - إلى الشرق أولاً- كما سبقه شاتوبريون ولامارتين ونيرفال وفلوبير ثم إلى أوروبا نفسها إلى أسبانيا وروسيا وإيطاليا وسويسرا وغيرها.

أما ديدييه دوكوان فيقول أن دوما كان سينمائياً قبل ظهور السينما. فمئذ أن بدأ الكتابة الأدبية لم يختار الكتابة للكتابة ولكن الكتابة بوصفها وسيلة للرؤية. قال عنه فلوبيير أنه يسلي وكأنه بنورة سحرية. وعلى الرغم من أن الفن السينمائي خرج إلى الوجود بعد وفاة دوما بخمسة عشر عاماً إلا أن الكاتب على يقين من أنه لو أتيح لدوما أن يشهد هذا الفن لكان الآن من رواده البارعين .

وختاماً لهذا الملف قدمت المجلة ببليوجرافياً وافية لأهم أعمال دوما، مصحوبة بملخص سريع لمضمون العمل مما يعد في حد ذاته جولة بانورامية شيقة تحيط القارئ بأعمال الكاتب . وتحض على قراءتها لمن أراد الاستزادة.

الدراسة الأولى لكثير توفيه وتحمل عنوان " آبيلاز أو قضية إقتتل الاخوة " . وسيرة آبيلاز هي سيرة جدلية في المقام الأول كما تقول الباحثة ، جدل بين الشاب آبيلاز وأنسيلم أحد أكثر أساتذة القرن السابع احتراماً وعلماً. غير أن آبيلاز يرجع شهرة أنسيلم إلى الروتين وكثرة ترديد أنه بارع وليس لذكاءه وعقله بالفعل ، فهو بالنسبة له مجرد "عجوز" . عجوز مقابل الشاب . للتأكيد على اختلاف نظم تلقى العلم بين القديم والحديث ، القديم متمثلاً في أنسيلم الذي يلجأ في تعليمه إلى أقوال السابقين يستمد منهم الحجة والبرهان . وهو باستشهاده بقول غيره يقتصد في استخدام براهينه ويرفض الخاطرة باستخدام كلماته المستمدة من معرفته الخاصة ليستعيز عنها بكلمات الآخرين ، فتصبح الكلمات مقعرة وخالية من المعنى . فهو حينما يعمد إلى إعطاء الكلمة للغائبين فإنه هو نفسه يغيب عن "خطابه الخاص" الذي لم يعد خطاباً هو نفسه . و"الضعف" هو هنا الإدانة الكبرى ، والجبين عن إلقاء خطاب فلسفي على النحو الذي يجب أن يكون عليه . فغالبا ما يلجأ المرء في هذه الحالة إلى قول الآخر لشكه في قدراته الخاصة ، وعدم رغبته في الضغط على عقله ، فيصبح الاستشهاد بالآخر حاجزاً يجنب اجتياز اختبار النقاش والجدل.

الدراسة الثانية لميشيل جايار بعنوان "دراسة دلالية لأحد النماذج الشائعة في القرون الوسطى" ويقول في مقدمة مقاله أن محاولة إجراء دراسة دلالية على نموذج نصي من القرون الوسطى لا يمكن أن يتم دون وجود تعريفات ومنهاج مطروحة مسبقاً . ونص من القرن السابع عشر أو الثامن عشر - أي في بدايات الأدب الفرنسي- مستمد بالضرورة من ثقافة عصور قديمة يصعب أن تطبق عليها دراسة دلالية لتحليل النص والحضارة التي أفرزته . فإذا كانت دراسة النماذج لها الآن تقاليد راسخة مبنية على إحالات ومنهجية واضحة فإن غياب هذه المرجعيات يحول الأمر إلى مجرد حدس ضعيف.

" شعار النبل مكتوباً " هو عنوان دراسة فيليب جوسيه عن أسلوب كتاب " رواية "أميرة كليف" لدام دي لا فاييت. ويقول عن أسلوب كتابة هذا العمل أن فيه اختلاف عن السائد وأنه يشكل في حد ذاته وحدة ما في هذه الرواية ويجعل من أسلوبها شيء مبتكر وغير مسبوق ، فهو يضيف عليها نبرة نستطيع أن نضع يدنا عليها نظراً لاستمراريته طوال عملية السرد ، فهو نسيج الخطاب نفسه وجزء ، فإذا نزع هذا النص ككل . وقد حاول الباحث من خلال هذه الدراسة التطبيقية أن يثبت أن الأسلوبية ليست هي أساس الابتكارية والتفرد بقدر ما هي أساس الشعرية . فالأسلوب يجعل اللغة مثمرة و"شعرية" مما يضيف إحساساً بالطبيعية . فكما قال فاليري " ليس علينا أن نقول أن المطر يسقط ، ولكن علينا أن نخلق هذا المطر " .

ويكتب ديريك شيلنج دراسة عن تاريخ شعرية الجغرافيا ، ويقول أن النقد الجغرافي ما زال مجالاً بحثياً في طور التكوين يمكن طرحه من زوايا عديدة بمختلف الأدوات التي تمنحها له اللسانيات . ومنها إمكانية إجراء قراءة سيولوجية للمكان ، وكيف لأماكن متخيلة أن تتشكل من خلال الحديث . فإذا نزع هذا الحديث في المقابل بمصادر معاصرة مثل الخرائط والصور أو دراسة تاريخية تحول النقد الجغرافي ليصبح جغرافية تاريخية . ولا شيء يمنع استخدام الطرحين في آن واحد ، ومقابلة التحليل الداخلي بالتحليل الخارجي كما نرى هذا في "أطلس الرواية الأوروبية" لفرانكو مورييتي.

"الموسيقى والشعر الخالص: نهاية نموذج" عنوان دراسة ويليام ماركس . ولتوازي الموسيقى والشعر تاريخ كما يقول الباحث الذي يسعى في هذه الدراسة إلى تعريف مفهوم "الشعر

الخالص" وإبراز حقيقة الصراع الذى دار من أجل تعريفه، وهل كان له دورا قاطعا حتى وإن كان غير معترف به - فى تطور هذا التوازى واستمراريته ، بحيث انعكس على التحولات العميقة التى شهدتها الشعر الفرنسى فى القرن العشرين. ويطرح الباحث هذا التساؤل: هذا الجدل الذى شغل بالفعل الساحة النقدية ما بين عامى ١٩٢٥ و ١٩٣٠ ألا يدل على أزمة أدبية حقيقية؟

وأخيرا مع "تعدد الأصوات السردية بين باختين ودوكرو" ودراسة ليرنا فليسيك كافينيز . تقول فى بداية الدراسة أنه من بين جميع الأفكار التى ينطوى عليها حاليا مصطلح "تعدد الأصوات" ، يفضل اللغويون التركيز على تعددية أصوات السارد من خلال قول بعينه. وتبين الباحثة أن الفارق بين طرح باختين ودوكرو يتمثل فى أن باختين يحلل نصوصا ، بينما يهتم دوكرو أكثر بأقوال منعزلة.

مقابلة لندوة أندريه شديد فى جامعة باريس ١٣ سنة ٢٠٠٢.

عن ندوة " أندريه شديد " التى عقدت مؤخرا فى مركز الدراسات الأدبية الفرنكوفونية والمقارنة التابع لجامعة باريس ١٣ ، كتب مارك كوبير عضو اللجنة التنظيمية يقول: كان وجود مصريتان فى هذه الندوة وهما أمينة رشيد من جامعة القاهرة ولانا حبيبى من جامعة الاسكندرية ، ولبنانيتين هما كارمن بستانى وكليز جيبلى (التي أمضت طفولتها فى الاسكندرية وألفت رواية عنها) هاما لاستكمال ملامح الكاتبة وتلقى أعمالها فى كل من البلدين. وقد أكدت ج. ب. سيميون على ابتكارية أعمال ولغة الكاتبة ، وأضافت أن أندريه شديد لا تندرج ضمن كتاب الشرق ولا كتاب فرنسا أيضا، فهى لا تكف عن الكتابة عن شىء آخر غير فرنسا ، عن شرق ولكنه شرق عالمي.

أما دانيال لونسون فقد عرض بالتفصيل تطور تلقى كتابات أندريه شديد فى فرنسا من خلال المتابعات التى كتبت عن أعمالها فى المجلات الأدبية ما بين الخمسينيات والستينيات. ومنها خلص إلى أنها كاتبة يصعب تصنيفها وإنها لم تفهم فى خصوصيتها. ومن هنا دعى إلى تلقى جديد قائم على وعى وفهم آخر لأعمال كتاب أمثال أندريه شديد والبير قصيرى وجورج حنين ينطلق من عدم تصنيفهم تصنيفات خاطئة ، مع تحليل أعمالهم فى إطار ابتكارياتها وخصوصيتها التى تتجاوز مسألة الانتماء القومى أو الثقافى. ولا يعنى هذا السقوط فى عالية مائعة وغير واضحة المعالم كما أوضحت إحدى الباحثات من جامعة سيرجى بونتواز.

الدوريات البريطانية والأمريكية

ماهر شفيق فريد

"لندن ريفيو أوف بوكس" London Review of Books

حوى عدد ٧ مارس ٢٠٠٢ من "لندن ريفيو أوف بوكس" العديد من المقالات ومراجعات الكتب الصادرة حديثاً. فنحن نجد فيه مقالات عن الفكر الألماني كارل كراوس، وفيلسوف اللغة الأمريكي دونالد ديفدسن، وعالم الجاسوسية والمخابرات، ورحلة دارون إلى جزر جالاياجوس حيث دون الملاحظات وجمع العينات والمواد التي ساعدته على وضع نظريته في النشوء والارتقاء والتنازع على البقاء وبقاء الأنسب، وسينما هوليوود ونزعة معاداة السامية، وقصيدتين للشاعر تشارلز سيميك، فضلاً عن عرض لـ "مجموعة قصائد" الشاعر الأمريكي ولیم كارلوس وليمز William Carlos Williams حررها أ. ولتون ليتز وكريستوفر ماجوان وصدرت عن دار كاركانت Carcanet الحفية بنشر الشعر في مجلدين يتكون الأول من ٥٧٩ صفحة والثاني من ٥٥٣ صفحة.

كان وليمز (١٨٨٣-١٩٦٣) وهو طبيب أطفال بولاية نيوجرزي شاعراً عميق التمسك بأمريكيتته. يسعى إلى مناهضة البوطيقا الرمزية الفرنسية والنزعة الكوموبوليتانية التي حاول إليوت وباوند (رغم أن وليمز كان صديقاً لهذا الأخير) أن يطعما بها الموروث الشعري الأنجلو أمريكي. وفي هذه المقالة يقدم ستيفن بيرت Stephen Burt عرضاً لإنجاز وليمز الشعري كما يتمثل في حصاده الشعري الضخم الذي يجاوز ألف ومائة صفحة، فضلاً عن أعماله النثرية الغزيرة بـ بين قصص قصيرة وروايات ومسرحيات وسيرة ذاتية ونقد أدبي ورسائل شخصية إلى معاصريه وأصدقائه من الأدباء وترجمات عن الفرنسية والإسبانية.

يقول ستيفن بيرت : منذ رحل وليمز عن عالمنا في ١٩٦٣ واهتمام النقاد بنظرياته في الشعر وحياته يفوق اهتمامهم بشعره. وقد نشأت حوله أساطير كثيرة آن أوان دحضها. قدم في صورة الشاعر التلقائي الذي لا يبذل جهداً في الكتابة، وعُد سلفاً لجيل الشعراء والروائيين المضروبين The Beats (مثل آلن جنزبرج وجاك كيرونوك)، ومقتصداً في استخدام الكلمات إلى حد كوميدي، حسب أن يخط ملحوظة على ثلاثيته حتى تمذ قصيدة. وفي فترة أحدث صوره بعض النقاد في صورة الطليعي الذي يخلع أوصال اللغة والمعنى على نحو ما كانت تفعل الأديبة الأمريكية جرتروستاتين، ومدافعاً عن الموروث الإسباني - الكاريبي في وجه المركزية الأوروبية (كانت أمه من بورتوريكو). إنه الرجل الذي أثبت - وهو الطبيب - أن الكلمات يمكن أن تكون شافية. وهو الوطني الذي أعلن في ١٩٥٧ : "لست أتكلم الإنجليزية وإنما المصطلح الأمريكي". هذه الصور كلها لوليمز على تباينها - موجودة وكلها تسهم، إن قليلاً أو كثيراً، في صرف انتباهنا عن الأمر الجوهري، وهو الشعر الذي كتبه فعلاً. ومنذ أكثر من نصف قرن كتب وليمز في ١٩٤٤ : "ليس ما يقوله الشاعر هو المهم، وإنما ما يصنعه". وصدر هذه المجموعة الكاملة من قصائده مناسبة لكي نرى ما الذي صنعه. ويورد بيرت مقتطفات عديدة من قصائد وليمز القصار دون أن يهمل الإشارة إلى قصيدته الطويلة المسماة "باترسون" معلقاً على خيوطه وتقنياته.

"بوتيري نوتنجام انترناشيونال Poetry Nottingham International

هذه مجلة تصدر في مدينة نوتنجام البريطانية وتتخصص في نشر الشعر، وهي هنا في عددها الصادر في صيف ٢٠٠٢ (السنة ٥٦، العدد ٢) تخصص ملفاً خاصاً للشاعر فيل سيمونز Phil Simmons، كما يضم العدد قصيدة بالإنجليزية لشاعر مصري الأيوين، وإن يكن قد ولد في بريطانيا حيث درس هندسة الحاسوب. يدعى محسن نجيب إسكندر. وقصيدته المسماة "عندما كنت طفلاً تعلمت أن أقبل الجدران" تستلهم خبرة شخصية هي إقامته مع والديه (وكلاهما طبيب) في الكويت حين تعرضت للغزو العراقي، وتعرض بيتهم للسلب والنهب، ومن ثم كانت كلمة "جنوداً" في المقطوعة الرابعة. وهانذا أترجم القصيدة إلى العربية:

عندما كنت طفلاً تعلمت أن أقبل الجدران

لم أعش قط في البيت الذي ولدت فيه.
لم أمكث مغروساً فيه مدة تكفي
لكي أضرب بجذوري فيه .

لكني ، باعتباري جَولاً ، لم يذب إلي قط الخدر
إزاء أسطح الغرف التي كنت أنام فيها .

عندما كنت طفلاً تعلمت أن أقبل جدران
الثقوب التي كانت تمنحني ملجأً
كان ذلك سيبي الوحيد إلى شكر الآخر .

وكائنات من كان المنتظرون بالخارج
أبوى أو أصدقائي أو جنوداً
كنت دائماً أضرع من أجل لحظة واحدة بمفردي
كي أشهد الجدران وقد خلت من الأصوات .

الذكريات تلمع دائماً ساطعة على
الأثاث العاري المكسور . آخر مرة .

عندما كنت طفلاً كنت أبكي
قائلاً وداعاً
ومازلت أفعل .
لكني الآن أخلف زهوراً كي يظل كل بيت خاو حياً .

والآن وقد شبيبْتُ عن الطوق
لا أعد قط بأن أعود

ساوثبورت إنجلترا

بويتري ريفيو Poetry Review

ربما كانت هذه أهم المجالات المخصصة للشعر في بريطانيا اليوم وهي مجلة فصلية غنية بالقصائد والدراسات النقدية والمراجعات. وقد ضم عددها الصادر في شتاء ٢٠٠٢/٢٠٠١ (السنّة ٩١ ، العدد ٤) مقالات عن روبرت لويل، والشاعرة الزنجية الأمريكية جوندولين بروكس، والشاعر الناقد الأمريكي ج.ف. كينجام (حواري الناقد الجهير أيفور ونترز)، والشاعرة درووثي تيمو، والشاعر رن. كرى من شعراء الحرب العالمية الثانية. وشعراء أيرلندا الجدد، وفيليب لاركن. وأن كارسون، وسليما هيل، وآلان براون جون. والشاعر التعبيري الألماني جورج تراكل، والشاعرة البريطانية آن ردلر التي رحلت في ٢٠٠١ (كانت في شبابها سكرتيرة لإليوت في دار فيبر وفيفر للنشر بلندن في الفترة من ١٩٣٥-١٩٤٠ وقد أصدرت كتباً عن ذكرياتها في العمل معه).

ويكتب الناقد جون لوكاس John Lucas عن الشاعر الناقد الاسكتلندي ج.س. فريزر G.S. Fraser الذي عاش في مصر زمناً أثناء الحرب العالمية الثانية. وله كتاب نقدي نُقل إلى العربية هو "الكاتب الحديث وعالمه" (الهيئة المصرية العامة للكتاب، في جزئين). نشر فريزر (١٩١٥-١٩٨٠) ثلاثة دواوين في حياته هي : "مرفئة البلدة الموطن" (١٩٤٤) "للمسافر ما يأسى عليه" (

١٩٤٨) ثم بعد انقطاع عشرين عاما "أوضاع" (١٩٦٩). ثم ما لبثت قصائد أخرى كتبها في سبعينيات القرن العشرين وخاصة أن خرجت إلى النور وظهرت في ديوان يحمل عنوان "قصائد ج.س. فريزر" واستقبلها النقاد استقبالا حسنا. كان واضحا أن هذه القصائد الأخيرة خليقة أن تفسح له مكانا باقيا في تاريخ شعر القرن العشرين. وقد كتب عنها الناقد مارتن سيمور سميث، وهو رجل صعب الأراء : "كان فريزر شاعرا اسكتلنديا كبيرا على قدر عظيم من التنوع". وشاركه هذا الرأي ج.ب. بيك الذى دعا فريزر "أبرع الشعراء الاسكتلنديين في عصره صنعة". ومع ذلك لا نكاد نجد لقصائده ذكرا في كتب منتخبات الشعر الاسكتلندي الصادرة حديثا.

"ذانيو كرايتريون" The New Criterion

"المعيار الجديد" اسم هذه المجلة الثقافية الأمريكية التي تصدر في مدينة نيويورك، وفي اسمها ما يُذكر بالمجلة التي كان يصدرها ت.س. إليوت في لندن (١٩٢٢-١٩٣٩) : المعيار The Criterion، ويرأس تحرير المجلة الأمريكية هيلتون كرامر.

وفى عدد فبراير ٢٠٠٢ (السنة ٢٠، العدد ٦) عدد من القصائد، ومتابعات للمسرح والفن التشكيلي والموسيقى والأوبرا ووسائل الإعلام، ومراجعة للترجمة الإنجليزية التي قام بها الشاعر الأمريكي لوى سميثسون لقصائد الشاعر الفرنسي فرنسوا فيون، وسيرة حياة الروائية البريطانية الراحلة أليس ميردوك (١٩١٩-١٩٩٩) كما كتبها بيتر كونرادى (كنت أحسبها سيدة وقورا، وقد استمعت إليها في محاضرة ألقتها بقسم اللغة الإنجليزية وآدابها بكلية الآداب بجامعة القاهرة منذ أكثر من عشرين سنة، وكانت مصحوبة بزوجها الناقد جون بيلي، فإذا سيرتها المنشورة هنا تكشف عن نهم جنسى لا حدود له، وانغماس في علاقة غرامية وراء علاقة) فضلا عن مقالة عن الفيلسوف جورج سانتيانا George Santayana ساتوقف عندها هنا وقفة قصيرة.

سانتيانا فيلسوف أمريكى. إسباني المولد، ولد بمدينة مدريد في ١٨٦٣ وهاجر إلى الولايات المتحدة الأمريكية في ١٨٧٢ حيث تلقى دراسته في مدينة بوسطن ثم في جامعة هارفرد حيث حصل على الدكتوراه في ١٨٨٩ (كان من أساتذته وليم جيمز وجوزيا رويس). اشتغل بالتدريس في جامعة هارفرد (وكان من تلامذته هناك ت.س. إليوت) ثم استقال في ١٩١٢ لكى يتفرغ للكتابة والتأمل الفلسفى، وعاش في الخارج متنقلا ما بين إنجلترا وفرنسا وروما. ثم عاود التدريس: هذه المرة في السوربون، ثم في جامعة أكسفورد. وكانت وفاته بمدينة روما في ١٩٥٢. وهو، إلى جانب كتبه الفلسفية، شاعر، ومؤلف مسرحية شعرية عن "لوسيفار"، وصاحب رواية واحدة تحمل عنوان "البيوريتانى (المتطهر) الأخير"، وسيرة ذاتية، وعدد من الرسائل نشرت عام ١٩٥٥.

يُصدر كاتب المقالة روجر كيمبول Roger Kimbrell مقالته بثلاثة مقتطفات: أولها من كتاب "الأخلاق" للفيلسوف الهولندى ياروخ سبيتوزا:

"الضعف البشرى إزاء جعل الانفعالات معتدلة وكبح جماحها هو ما أدعوه غلا: لأنه عندما يكون الإنسان فريسة لانفعالاته فإنه لا يكون سيدا لنفسه، وإنما هو واقع تحت رحمة الحظ: وذلك إلى الحد الذى كثيرا ما يضطر معه، على حين يبصر ما هو خير له، إلى أن يتبع ما هو شر"

والمقتطف الثانى من رسالة كتبها سانتيانا إلى وليم مورتون فولرتون في ١٨٧٧ : "ضبط النفس فى قلب الأمور اللاعقلانية - ذاك شعارى"

أما المقتطف الثالث فمن قصيدة للشاعر الأمريكى ولاس ستفنز عنوانها "إلى فيلسوف عجوز فى روما" (والفيلسوف المقصود هنا هو سانتيانا):
إنما كلام الفقر هو ما يسمى فى أثينا أكثر من غيره.
إنه أقدم من أى كلام لروما.

هذه هي النبرة المأسوية للمشهد

وأنت أنت الذي تتكلمه، دون كلام .
أسمى مقاطع بين أسمى الأشياء.

ويقول الكاتب : عندما نشر جون ماكورميك كتابه المسمى "جورج سانتيانا: سيرة" في ١٩٨٧ بدأ مقدمته بأن سجل "حيرته من أن شخصية محرّكة للمشاعرة قوية كهذه ، كانت مشهورة عن جدارة في زمنها. قد أهملت على هذا النحو غير المبرر في زمننا." ويلاحظ ماكورميك مشمئزاً أنه حتى "البيوريتاني الأخير" (١٩٣٥) رواية سانتيانا الوحيدة وربما أشهر أعماله قد ظلت "غير متوافرة في الأسواق.. لعدة سنوات".

وشكوى ماكورميك هذه أمر مفهوم فقد جاء حين من الزمن كان عمل سانتيانا فيه جزءاً من الأثاث الطبيعي لخطاب المثقفين. ولم يكن الأمر مقصوراً على روايته سالف الذكر، وهي أقرب إلى السيرة الذاتية، وإنما كانت قصائده ومقالاته وكتابات الفلسفية واسعة الرقعة تُقرأ وتُتمثل بلهفة، وتؤتى ثمارها في عواطف عدة أجيال من القراء وآرائهم. وفي جامعة هارفرد كان من بين طلابه الرسميين وغير الرسميين (إلى جانب إليوت الذي ذكرناه) كونراد إيكين وروبرت فروست ولترليمان (الملحق السياسي) وولاس ستيفنز وماكس إيستمان وفان ويك بروكس وغيرهم. وقد سجل كثير منهم (أما إليوت فلم يفعل) دينهم العميق لتعاليمه. وحتى البارحة ، فيما يبدو، كان تأثير سانتيانا جزءاً من نسج الحياة العقلية. أما في أيامنا المصابة بداء الشيان فيبدو أن تأثيره قد اختزل ليغدو معادلاً أدبياً لنقطة هندسية: لم نعد نذكر منه غير إيجرامته القائلة : "إن من لا يستطيعون أن يتذكروا الماضي مقضى عليهم بأن يكرروه" (كانت كلمات سانتيانا تقرأ بالافتقار) كما اشتهر بمقولته : "التعصب هو أن تضاعف جهدك بعد أن تكون قد نسيت هدفك"

ويقول كيمبل : كان سانتيانا في أحسن أحواله وكثيراً ما كان كذلك أو قريباً منه يكتب بأسلوب رشيق رشاقة أسرة (ولنتذكر أصوله الإسبانية). ورغم أنه اشتغل أستاذاً للفلسفة لأكثر من عشرين عاماً فإنه لم يكن متحذلقاً قط أو قاصداً الغموض. وحتى في أكثر كتاباته فنية (وهي لا توغل في ذلك على نحو ما يفعل كثيرون غيره من الفلاسفة) مثلاً في كتابه المسمى "حياة العقل" بأجزائه الخمسة ١٩٠٥ - ١٩٠٦، أو كتابه المسمى "التشكك والإيمان الحيواني" (بمعنى الفطري) ١٩٢٣- نجد كتاباته في متناول القارئ العادي المتعلم. إن سحره لا يقاوم. وهو يبدأ كتابه "التشكك والإيمان الحيواني" ، مثلاً، بإقرار بأنه يقبل على القارئ حاملاً "مذهباً فلسفياً آخر".

"لئن وجد القارئ ما يغريه بأن يبتسم ، فاستطيع أن أؤكد له أنني أشاركه الابتسام. وأن مذهبي.. يختلف اختلافاً واسعاً في روحه ومزاعمه عما يطلق عليه عادة اسم المذهب. ففي المحل الأول ليس مذهبي ملكاً لي ولا هو بالجديد. إنني لا أعدو أن أحاول أن أعبر للقارئ عن الأصول التي يهيب هو بها عندما يبتسم".

إن سانتيانا لا يقل براعة عن أي ميتافيزيقي جرمانى، ولكنه أخف ظلاً منهم بكثير، ومن المهم أن نبهرز أنه في متناول القارئ لا من ناحية الأسلوب فحسب يتسم نثره بوضوح يكاد يصحح بالغناء، وإنما أيضاً من ناحية المضمون. إن فلسفته لا تعالج مجردات صعبة وإنما تعالج أموراً تمثل حاجات إنسانية واضحة. وقد كتب في فصله المسمى "اعتراف عام" وهو ملخص ذهني لسيرته العقلية كتبه في ثلاثينيات القرن العشرين يقول : "كانت السعادة أو الخلاص.. هي وحدها التي تهمني. كان هذا وحده هو الفلسفة الحقيقية . كان هذا وحده هو حياة العقل".

كان سانتيانا ، في المحل الأول ، يكتب ليقرأ. وعند كثير من القراء نجد أن أحب أعماله هي مقالاته المعارضة المجموعة في كتابه المسمى "مناجيات للنفس في إنجلترا" (١٩٢٢) وقد كتبها أثناء الحرب العالمية الأولى وفي أعقابها مباشرة بعد أن استقر في بريطانيا. ومقالات هذا الكتاب

تتناول موضوعات هينة الشأن متنوعة مثل "الغلاف الجوي" و"قلاع سحب" و"أساتذة الجامعات" و"آداب فراش الموت" و"القبرات" ولكنها حافلة بالملاحظات اللاذعة والأحكام الصائبة. إنه يكتب عن "الخلق البريطاني" في وقت كانت بريطانيا مازالت فيه سيدة إمبراطورية واسعة فيلاحظ: "إن ما يحكم الإنجليزي إنما هو غلافه الجوي الداخلي، طقس روحه":

"إن الإنجليزي بسليقته ليس مبشرا ولا فاتحا. إنه يفضل الرفيف عن المدينة، الوطن عن الأقطار الخارجية، وهو أقرب إلى أن يشعر بالسرور والراحة لو أن أبناء البلاد الأخرى ظلوا أبناء بلاد أخرى. وظل الغرباء غرباء. وعلى مسافة مريحة منه. ومع ذلك فهو في الظاهر أكثر الناس كرم ضيقة، يتقبل أى امرئ تقريبا مؤقتا. إنه يسافر ويغزو دون تصميم مستقر. لأن غريزة الاستكشاف قد ركبت فيه. ومغامراته كلها خارجية: فهي لا تغيره إلا أقل القليل بحيث لا يخشاه. وهو يحمل طقسه الإنجليزي في قلبه أينما ذهب، فيغدو بقعة رطبية في هجير الصحراء، وهاتفا ثابتا عاقلا في كل هذيان حمى الإنسانية. لم يشهد العالم قط منذ أيام الإغريق البطولية سيديا بهذه العذوبة والعدل والصينانية. وسيكون يوما أسود من أيام النوع الإنساني حين يحل محله أوفاد العلم والمتآمرون والأجلاف والمتعصبون".

فهذا تقرير فصيح أثبتت السنوات الثمانون التي أعقبت ما فيه من دقة (بديهي أننا نحن الذين خبرنا مظالم الاحتلال البريطاني وقطائعه، كما خبرتها الهند وعدة أقطار إفريقية وآسيوية، لنوافق على هذه الصورة الطوبوية الملائكية للاستعمار).

كانت المتعة، مدموعة بطابع رهيف راق، هي النجم الهادي لفلسفة سانتيانا، وقد سعى إلى أن ينقل هذا الشعور بالمتعة إلى قارئه.

ويختتم روجر كيمبل مقالته بقوله: لقد كان سانتيانا أبيقورى الزعة، يرى أن الخير الأقصى يكمن في الفرار من الألم ولو كلف ذلك الإنسان التضحية ببعض الذات. وعنده أن الأعباء والمسؤوليات والروابط الوجدانية مما تمتلئ به حياة الناس العاديين -شروط كلها. وقد كتب في رسالة مؤرخة في ١٩٢٤: "لم يجعلني الحب شقيا لمدة طويلة قط، ولا جعلني الدافع الجنسي غير مرتاح". إنه يرمي إلى الاكتفاء الذاتي رغم أن هذه الارتباطات التي ينفر منها هي أيضا مصدر أكبر مسراتنا. وقد وضع الكاتب الأمريكي أوليفر وندل هولز الابن إصبعه على جانب مهم من شخصية سانتيانا عندما قال في خطاب مؤرخ في ١٩٢٤: "إن تفكيره، أكثر مما هو الشأن مع أى فيلسوف آخر، يتفق مع تفكيرى. ولكن نغمته تتسم بالتفضل (بمعنى أنه يتنازل وينظر من عل إلى الآخرين) نغمة امرئ ينفذ ببصره خلال نفسه ولكنه لا يتوقع من الآخرين أن يتمكنوا من فعل ذلك".

ويبقى أن نضيف في النهاية أن فلسفة سانتيانا فلسفة طبيعية، بمعنى أن كل شئ عنده موجود في جوف الطبيعة ("كل الصيد في جوف الفرا" على حد تعبير زكي نجيب محمود في مقالة له عنه). ومن أهم كتبه غير ماورد أعلاه "العقل في الحس المشترك" "عوالم الوجود" "تفسيرات للشعر والدين" "ثلاثة شعراء فلسفيين: لوكريتيوس ودانتى وجوته" "رياح العقيدة" "الأفلاطونية والحياة الروحية" "فكرة المسيح في الأنجيل" مذهب لوتزه الفلسفي (وهو أطروحته للدكتوراه) وغيرها.

حاشية:

لسانتيانا كتاب واحد منقول إلى العربية هو "الإحساس بالجمال" ترجمة د. محمد مصطفى بدوى، مراجعة وتصدير د. زكى نجيب محمود، مكتبة الأنجلو المصرية، د.ت. (صدرت منه طبعة ثانية في مكتبة الأسرة (مهرجان القراءة للجميع) خلال السنوات الأخيرة).

وأهم من كتب عن سانتيانا في العربية د. زكى نجيب محمود وذلك في كتابيه: "حياة الفكر في العالم الجديد" (الطبعة الأولى ١٩٥٦، الطبعة الثالثة: دار الشروق ١٩٨٧) و"فلسفة

وفن" (مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٦٣). وللدكتور زكريا إبراهيم فصل عن فلسفة الفن عند سانتنيانا في كتابه "فلسفة الفن في الفكر المعاصر" مكتبة مصر، د.ت.

ومن الكتب المترجمة التي تحوى مادة عنه لمن شاء الاستزادة :

- الموسوعة الفلسفية المختصرة، تحرير ج. إرمسون، ترجمة فؤاد كامل وجلال العشرى وعبد الرشيد الصادق، مراجعة وإضافات د. زكى نجيب محمود، مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٦٣.
- تاريخ الفلسفة الأمريكية، تأليف هيربرت شنيدر، ترجمة د. محمد فتحي الشنيطى، مكتبة النهضة المصرية ١٩٦٤.
- تاريخ الفلسفة فى أمريكا خلال ٢٠٠ عام، إعداد بيتر كاز، ترجمة وتقديم حسنى نصار، مراجعة د. مراد وهبة، مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٨٣ (الفصول الثلاثة الآتية: "دراسة واقعية حول فلسفة الشك فى عالم سانتنيانا" بقلم موريس جروسمان. "بعض ملاحظات حول مذهب سانتنيانا فى الشك" بقلم هيرمان ج. ساتكامب. "مذهب الطبيعية غير الطبيعى عند سانتنيانا" بقلم جون ج. ستوه).

الدوريات العربية

فى إصداراتها المتعاقبة، تطرح الدوريات العربية الصادرة فى الشهور الأخيرة عددا من القضايا الهامة، وتتناول مجموعة من الموضوعات المختلفة مشكلة فى مجموعها صورة دالة لحركة الفكر والنقد والترجمة فى المرحلة الراهنة.

مجلة الثقافة العالمية فى عددها الأخير تنشر عبر محاورها المختلفة ترجمات هامة، حيث تحظى ثنائية الأنا والآخر بمكانة بارزة فى العدد، فقد تناولت دراسات عديدة - كما يقول الدكتور محمد الرميحي فى تقديمه اللافت للمجلة - دلالات هذه الثنائية والإشكالات المعرفية التى تتولد منها. ولعل من أهم هذه الإشكالات تداخل قيم التسامح وبروز نزعة الانعزال الثقافى، وظهور الأطروحات التى تبرر الخصوصية المنغلقة، والاكتفاء بالذات، والنظرة غير المنصفة للإنجاز الحضارى للشعوب الأخرى، والمقاربة الأحادية للقضايا والموضوعات.

وحسب المفهوم التقليدى الشائع للأنا بوصفها كينونة متفردة مستقلة تتمتع بالوحدة الترابطية، سواء كانت فردية أو جماعية. لها بنية محتومة، ولها أنماط ثقافية تسخرها، لا ينبغي للأنا أن تحيد عنها لأنها تمثل الأصالة وصفاء العرق والتمايز. أما مفهوم الآخر فيستخدم فى هذا الخطاب التقليدى ليشير إلى ذلك الذى لا يلتزم بالأنماط التى تتبناها الأنا. وكثيرا ما يرتبط مصطلح الآخر بخانة أولئك الذين لا يستحقون عناء الحوار والتواصل الحضارى ويرافق هذا التصور أطروحات عن الآخر تذهب إلى أن هناك نوعا من الجبرية الطبيعية التى تبرز النظرة الدونية إزاءه.

وقد تعرضت هذه الثنائية مؤخرا لانتقادات عنيفة فى الشرق الغرب، وكتبت تحليلات عديدة تبين الاستقطابية الخطرة التى ترسخها، والتراتبات الساكنة التى تخلقها، وتبرهن على هشاشتها الفكرية. ومن دون شك، لهذه الانتقادات مبررات وجهية. فرياح العولة تطل على نحو متزايد، التقسيم القومى القائم على ثنائية الأنا / الآخر، وتستوجب تكوين رؤى جديدة ومشاركة، كما أنها تدفع نحو بروز أشكال جديدة من القيم وآليات الحوار التى تقود المنطق السوداوى للاستقطابية التى ترسخها هذه الثنائية. بالإضافة إلى تأثير العولة وما تحتها من ولادة لمجالات جيوسياسية جديدة، وما تسببه من ثورة فى الاتصالات التى بدورها تخضع السياسة لمنطق التبادل الاقتصادى وتحقيق الرفاهية على أوسع مدى ممكن. هناك حقيقة أن الحرب الباردة التى كان لها دور كبير فى ترسيخ الاستقطابية التى تشوب ثنائية الأنا / الآخر قد انتهت. ومع هذه النهاية اندثر العامل الذى كان يغذى العالم بصراع أيديولوجى متأجج، وقد تحول الصراع من ساحة الإيديولوجيا إلى ساحة الثقافة والاقتصاد. وأصبح له صبغة التنافس أكثر من الصراع.

وهكذا لم تعد الفكرة التقليدية لخط مواجهة الآخر - العدو فكرة مقبولة، فلا توجد ثنائيات ثابتة، وما كان يطلق عليه خطوط المواجهة بات يشوبه الكثير من الضبابية. فى دراسة هامة لستيغان كوليني يترجمها عمر عطاوى وهى: "الحديث عن مصطلح الثقافة" يشير الكاتب إلى أن المجال الدلالي الذى يشير إليه مصطلح "الثقافة" هو مجال واسع ومعقد وله تاريخ متشابك بحيث لم يعد ممكنا من الناحية العملية التعامل مع هذا المصطلح على أنه يشير إلى موضوع محدد، وذلك لأن وجود مفاهيم مشتقة منه وبصيغة الجمع، أى بمعنى "الثقافات" يدل على موضوع مختلف كليا عما يعنيه البعض بـ"مصطلح الثقافة" أى بمعنى أنه مصطلح يشير إلى علم واحد مستقل بذاته.

إن المقولة الرئيسية هى كالتالى: إن الإرث المعهود الذى يشار إليه بـ "نقد الثقافة" والاتجاه الآخر المسمى بـ "الدراسات الثقافية" هما على الرغم من أنهما يبدوان وكأنهما متعارضان من حيث المبدأ الأساسى والهدف إلا أنهما يمثلان فى الواقع استمرارية منتظمة على مستوى الشكل لدراسة "الثقافة" والمجتمع الرأسمالى الحديث، فيتضمن الاتجاهان اهتماما وإن كان من زاويتين مختلفتين تماما لفكرة جديدة عن مفهوم "الثقافة" بغية التوصل إلى توسط أو توضيح يمثل

رمزها حلا فوق سياسي لتناقضات "الحداثة الرأسالية"، يحاول مفهوم "نقد الثقافة" أن ينفذ إلى مفهوم روحاني للثقافة يسمو إلى مرتبة "الحقيقة السامية للإنسانية أو الأمة" بينما تحاول "الدراسات الثقافية" كاتجاه آخر تسييس مفهوم "الثقافة" وذلك بربطه "بديمقراطية الحياة اليومية". ويطلق مولهيرن على هذين الاتجاهين لتناول قضية "الثقافة" والاحتكام إليها على نحو صريح مصطلح "خطاب ما بعد الثقافة".

وهناك حقيقة أخرى يسوقها منتقدو ثنائية الأنا / الآخر، وهي أن العلاقات الدولية لا تتسم في سياقها السياسي بالصراع فقط. فمفند بدايات البشرية وقيام الهجرات البشرية، ظهرت ممارسات تعزز تبادل الثقافات والسياسات بين الشعوب والقوى المختلفة. وكما أنه من الممكن تحليل مستقبل العلاقات الدولية من منظور حتمية الصراع، يمكن فهمها من منظور حتمية الحوار.

يتضمن ملف هذا العدد من الثقافة العالمية عدة مقالات، ويقدم مساهمة فكرية تسعى لإلقاء بعض الضوء على بعض المقاربات الحالية في الولايات المتحدة الأمريكية أو في علاقاتها بالآخر المختلف سياسيا. يحلل مقال "هل تتجه الولايات المتحدة وأوروبا إلى الطلاق؟" النزاعات السياسية والخلافات المتنامية بين أمريكا وأوروبا، ويفسر أسباب التدهور الحالي في العلاقات بينهما، وإن كان ذلك سيؤدي إلى قطع الشراكة بينهما أو إلى مجرد فتورها. ويذهب مقال "مستقبل سياسة التمهدة الأمريكية" إلى أن الولايات المتحدة كانت تلعب على الدوام دور القوة المهددة في أوروبا وشمال شرق آسيا، ويقدم تصورا مستقبليا حول النتائج الأمنية والسياسية المترتبة على انسحاب القوات الأمريكية من أوروبا، كما يتنبأ بطبيعة النزاعات ونمطها التي ستقوم بين قوى جديدة صاعدة.

ما تؤكده قراءة ملف العدد هو أن مقاربة جديدة وصحيحة للآخر باتت اليوم أكثر من أمر ملح، فهي خطوة تتسم بمشروعية أخلاقية خاصة. فمن دون هذه المقاربة الجديدة لن يتحقق تطوير للحوار السياسي العالي باعتباره أفضل وسيلة لمعالجة العوامل التي تؤدي إلى إشعال فتيل الحروب، وباعتباره أنجح الطرق لترسيخ الحوار بين الثقافات.

وفي سياق الجهد العلمي المنظم لمتابعة الإنتاج الفكري وترجمته للثقافات المختلفة، صدر العدد الجديد من مجلة الألسن للترجمة، ليؤكد - مجددا - حضورها وفعاليتها في المشهد الثقافي الراهن.

في افتتاحية العدد، يكتب الدكتور محمد أبو العطا كلمة وافية وموجزة، حيث يشير إلى أن العدد يصدر معززا المرتكزات المحورية التي وضعها لنفسه منذ بداية هذا الإصدار التخصصي، ومنها التوجه صوب الثقافات التي مازلنا في حاجة إلى تعزيز الترجمة منها، كالآداب الشرقية مثلا، خاصة أن لدينا جماعة من خيرة المترجمين من الفارسية والتركية والعبرية، وغيرها، لا تزال بعملها الدؤوب وأدائها الفكري المتوقد وعطاؤها المتميز تقيم صروحا بروائع نتاجها في الترجمة.

ويشير رئيس التحرير إلى أن المجلة أضافت أبوابا جديدة هي أبواب "المصطلح" و"كشاف المترجمين" و"قراءات" وفصل من كتاب "و"متابعات". أما باب "المصطلح" فهو محصول إحدى فاعليات السمينار المفتوح دائما أمام مشاركة الباحثين التخصصيين في هذا الحقل، وأما "الكشاف" فيمكن اعتباره دليلا لمترجمي الوطن وتأكيدا لدور المجلة التي تطرح نفسها ملتقى ومرجعا لهم. منطلق إضافة باب "قراءات" هو غياب حركة منظمة لنقد الترجمات إلى العربية.

في دراسة هامة للدكتور فوزية كامل حسين عن "قراءات في الخطاب النسائي" تتناول الكاتبة مصطلح "الأدب النسائي" وتري أنه يثير الكثير من ردود الفعل بين النقاد والقراء، وتتفاوت مواقفهم بين مؤيد ومعارض، وتكثر التساؤلات: هل يختلف إبداع الرجل عن إبداع المرأة؟ هل هناك أدب رجالي وآخر نسائي؟ هل هناك سمات بعينها تميز الإبداع النسائي؟ هل هناك تعريف

معين للأدب النسائي؟ وهل هذا يعني أن كل إبداع صادر عن المرأة يسمى إبداعا نسائيا وأن الرجل لا يكتب إبداعا نسائيا؟

من أهم الأسباب التي تدفع الكثير إلى رفض مصطلح "الأدب النسائي" هي:

أولا: أن البعض يفهم أن "الكتابة النسائية" ما هي إلا الحديث عن قضايا المرأة وحقوقها وبالتالي تنفرد إلى معاني الإبداع الأصلية. فالرفض دائما ما يأتي نتيجة الغموض الذي يعم المصطلح وعدم تعريف كلمة "نسائي" إذ يفهم منها أنها التعصب للنساء.

ثانيا: يحقر البعض من شأن الأدب النسائي لأنه - كما يعتقدون - يدور حول عالم المرأة الفردي الضيق وهمومها الذاتية. يحاول هؤلاء، إرجاع كل ما تبذره المرأة إلى واقعها المعاش مما يجعل كتاباتها مجرد نوع من الحكى الأقرب إلى الثثرة منه إلى الرواية الفنية. فالعقم الإبداعي ليس خاصية نسائية وإنما هي فكرة مفروضة عليها من المجتمع الخارجي. مجتمع الثقافة السائدة (الأبوية)، ومع ذلك، هذا الطرف نفسه هو الذي يولد "خصوصية" الكتابات النسائية. ويمكن لب المشكلة في أن الدعوة إلى مساواة المرأة بالرجل قد أدت إلى التعتيم على مفهوم الاختلاف والخصوصية الفردية.

بالإضافة إلى تلك الدراسة اشتمل العدد على مجموعة ترجمات هامة، حيث تترجم أمل الصبان دراسة حول ماهية الترجمة الليبرالية، وسعيد بحيري دراسة عن العربية القديمة والعربية الكلاسية، ويترجم محسن فرجاني "حول الدراسات الترجمة المعاصرة في الصين"، وعبير الأنور عن دراسة عن آلية التأويل، ويقوم كلا من محمود جابر وشيرين يوسف بترجمة دراسة برخت على خشبة المسرح المصري.

ويأتى ملف العدد الأساسي محتويا تأملات المترجم الكبير الراحل طه محمود طه حول قرائد عقد جيمس جويس، بالإضافة إلى محاضراته في ندوة صالون الألسن الثقافي.

وفى الشعر يترجم مصطفى ماهر مختارات من شعر هاينريش هاينه، وماهر شفيق فريد مختارات من الشعر الانجليزى في القرن العشرين. وقطوف من الشعر الإغريقي يترجمها أحمد عثمان. وتذكارات من ألف ليلة وليلة لمحمد أحمد حمد. وفى القصة يحوى العدد مجموعة متنوعة من النصوص لعدد من المترجمين المقتدرين. بالإضافة إلى الأبواب الأخرى التي تعطي المجلة تنوعا وكثافة.

تستهل مجلة الرافد عددها الصادر في سبتمبر ٢٠٠٢ بدراسة للدكتور رسول محمد رسول تحمل عنوانا لافتا "المثقف العربي وأسئلة العصر" وفيها يرى الكاتب أن ظاهرة المثقف مازالت عرضة للمساءلة في العالم، الأمر الذي يعني أن العلاقة بين "المثقف" و"الوجود" هي علاقة "إشكالية"، علاقة توتر، بقدر ما تقدم الأجوبة، تراها تولد الأسئلة، وهي علاقة تستفحل أكثر فيما لو تم النظر إليها من جهة علاقة المثقف بـ"ذاته" وبـ"الواقع" وبـ"المعرفة"، ومن ثم بـ"المستقبل" على أن هذه الإشكالية تدخل حيز المفاهمة عندما يواجه المثقف تحدى العصر الذي يعيش فيه. ويكتنف زمانيته، وهو التحدى الذي يؤرق وجود المثقف، ويحد من صيرورة علاقته بالوجود، ولكن مهما تكن تصاريف الكلام متضاعفة فإن المؤشر الواضح هو أن علاقة المثقف بالعصر هي علاقة مأزومة، وهو أمر يعود بنا إلى طرح أكثر من سؤال: فما علاقة المثقف العربي بالزمان؟ وهل يعيش زمانيته؟ ومن ثم هل يعيش زمانية العصر؟ إنها أسئلة أولى!!

بالإضافة إلى ذلك، يفتح العدد ملف الرواية العربية مستعرضا آفاقا وأبعادا لهذا النوع من الكتابة الإبداعية، حيث يقف أسامة غانم على التجربة الجمالية والزمن في الرواية العربية.. ويكتب د. أحمد زياد محبك عن جماليات التلقي للرواية محاولا الإجابة عن أسئلة أساسية من نوع: لماذا نقرأ الرواية؟ وكيف تختلف عن بقية الأجناس الأدبية؟ وهل المتعة وحدها الدافع إلى قراءتها؟

ويكتب خالد زغريت عن (جدلية الجمال في بناء السرد الروائي) معتمدا رواية (حدث في بيتاخو) لحنا مينه نموذجا.. كما يكتب عزت عمر عن (الفضاء الدلالي وصيغ الخطاب) تنويعا على رواية (الملكة المغدورة)، وأخيرا يكتب عبد الكريم الجبوري عن (الروائي بين السطح والأعماق) باحثا في مفهوم الموقف ووجهة النظر وكيف يكون الروائي منطلقا من المعاني والدلالات بقدر اهتمامه بالتكنيك والقيم الجمالية.

تاليا، يستطرد الملف على تجربة وراثية عربية تأتينا من الجزائر حيث نقف على ثلاثة مستويات نقدية للرواية الجزائرية أولاها عن (إشكالية الراهن الجزائري في النص الأدبي) لمصطفى بلمشري ثم (المجتمع الجزائري كنص سردى) لإبراهيم سعدى وأخيرا عن (أثر المفاهيم النقدية المعاصرة في النقد الجزائري الحديث) لقلوبى بن ساعد.

وبهذه المقاربات النقدية الثلاث يكون ملف الرواية العربية قد اكتمل بملامح تستدعى العديد من التجارب من مختلف الأقطار العربية.

وفى عددها الصادر فى أكتوبر تنشر المجلة - ملقا عن "الأدب النسائي.. ماله وما عليه" يستهله الدكتور عمر عبد العزيز بكلمة مجملّة يشير فيها إلى أن التصنيف والتوصيف للجنس الأدبي كانا ولا يزالان مثارا جدلا واسع عند علماء النقد وعلم الجمال، وذلك استجابة للجدلية الخلاقة التي تجعل الأنواع الفنية والأدبية تنساب في بعضها بعضا حتى يعجز المتابع عن وضع فوارق صارمة أو حواجز دائمة بين تلك الأنواع.

غير أن ذلك لا يبرر عدم الاعتراف بكل نوع أدبي أو فني استنادا إلى خصوصيته والعوامل الإبداعية الأكثر حسما فيه كالقول بأن اللون هو أساس التشكيل، وحركة الأفراد في فراغ الخشبة هو أساس المسرح، والكاميرا كوسيط فيزيائي أساس الدراما البصرية السينمائية والتلفزيونية، واللفظ أساس الأدب بأنواعه المختلفة.

وإذا كانت إشكالية التوصيف شاملة لكامل الأنواع الفنية والأدبية فإنها أخذت في الأدب العربي أبعادا متميزة حيث ظل الجدل محتدما حول الفرق بين الشعر واللاشعر.. بين الرواية والقصة الطويلة.. وهكذا.. لكن الحديث عن فارق بين الأدبين (الذكوري والنسائي) يلتبس أبعادا اجتماعية وتاريخية ويحتمل قدرا كبيرا من المصادقية كما التلفيق والمبالغات. وفي الملف يكتب أحمد جبار الله ياسين عن "الاستنطاق الشعري لرجعية الحزن، وهيثم الخواجه: مقارنة تبحث عن سمات المرأة، وجدان عبد الإله صانع عن.. جدلية الأنا والآخر في القصيدة النسوية اليمنية" ومفيد نجم "ثلاث تجارب شعرية أنثوية" وتكتب فريدة الأنصاري عن "زينب فواز.. رائدة من أعلام النهضة العربية".

وبالإضافة إلى الملف، يحفل العدد بمجموعة متنوعة من القصائد والمقالات التي تتناول قضايا مختلفة في المسرح والسينما والتشكيل والأدب.

الكتابة عن الذات
لعبة الذاكرة والمرآة
دلال أدهب

الحظنة العربية بين الممارسة وتعدد الخطاب
دراسة في مجلة فصول في العقد التاسع من
القرن العشرين
عادل الشجاع



الكتابة عن الذات لعبة الذكورة والمرأة^(٦)

دلال أديب

"سامية هي ، ومحفوظة بالمخاطر ، تلك المحاولة (...) التي يترك خلالها الإنسان سطح ذاته الوضاء ليمسك لها ليس في مثل وعورته شيء ، ليهبط إلى مشكلة الظلام ."

ستيفان زفانج

ثلاثة شعراء تغفوا بحياتهم

أصبحت الكتابة عن الذات تعني العديد من الممارسات المتباينة تمام التباين حتى تجاوزت حالياً كل تعريف تقليدي . فالسيرة الذاتية بشكلها المتعارف عليه خرقتة كتابات كثيرة وتجاوزته ، وطراً عليها تفسيرات كالسني لحقت بالرواية وبمفهوم الذات من بين تحولات أخرى شهدتها القرن العشرون . وبعد فرويد ، ما عدنا نستطيع الحديث عن المصدق والحقيقة دون أن نلنزلق إلى السذاجة . فالذات لم تعد تحكم السيطرة على ذاتها ، والبوح بصديق بكل شيء أصبح أمراً نميباً مقفراً ، ولم يعد من سبيل إلا كتابة السيرة الذاتية بشكل مختلف ، وتسميتها بشكل مختلف .

شهدت بداية القرن العشرين ميلاد كل من ميشيل ليريس Michel Leiris وهنري توماس Henri Thomas . كلاهما رحل في الأعوام الأخيرة بعد أن شهد التحولات والأحداث الأدبية والتاريخية نفسها ، وكلاهما كتب عن ذاته بطرق مختلفة وفي مراحل عمرية مختلفة . كتب ليريس في شبابه "عمر الإنسان" *L'Age d'homme* ، وفي نفس المرحلة كتب توماس "المعلم" *Le précepteur* ، وبعد حوالي أربعين عاماً كتب الأول "الشريط في رقبة أوليمبيا" *Le ruban au cou d'Olympia* والثاني "منعطف عبر الحياة" *Un Détour par la vie* .

والكتابة عن الذات هي رحلة عبر الزمان وللغضاء الداخليين ، رحلة إلى الماضي تستبطن أعماق الذات .. وكذلك كل عملية تخص الكتابة . هذه المغامرة التي نعود بها إلى الماضي لنفوس في أعماق الذات تتم من خلال الكتابة ، للكتابة عن الذات .

"الذات بوصفها شخصاً آخر" هو ذا ما يحدث حينما نشرع في خوض هذه الرحلة الداخلية والزمسية ، والسبيل إليها أداتان : الذاكرة والمرآة . فالتذكر والنظر إلى الذات في المرآة ليعلان يعودان على الذات ويخصان فعلاً متعلقاً بالذات ، هو الكتابة عنها . والفعالان يتحققان بالكتابة .

السفر إلى بلاد الذات ... كل شيء يبدأ بالسؤال الفردوسي "آدم ، أين أنت؟" وهو سؤال ينطوي على مفارقة — إن لم يكن عتباً — فأنه لا يجهل بلا شك مكان آدم . فهل يعلم آدم نفسه مكانه؟ أيعلم أين هو ؟ أيعلم آدم من يطرح السؤال ليحدد مجدداً موقعه من العالم بعد أن عصى الأمر الإلهي ؟ وعلى غرار الإنسان الأول ، حين يشرع الكاتب في الكتابة عن ذاته فإنه ينطلق من سؤال أنطولوجي لا يخلو من مفارقة : فوضعه الذي هو عليه ، ومكانه الذي هو فيه لا يمنعه من طرح هذا السؤال عن ذاته : "من أكون ؟" ، ولا عن مكان وجوده : "أين أكون ؟" . وحينما يكون الكاتب "ذات" السؤال و"موضوعه الذاتي" ، فإنما يخوض بهذا مشروعاً ينطوي بدوره على مفارقة : فكونه ذاته ثارة ، وشخصاً آخر ثارة أخرى ، يحمله على الانشطار ليصل إلى نفسه من جديد . ففي رحلة بحثه عن وحدة ذاته ومعنى حياته ، يعود للكاتب خطوة إلى الوراء ليكتشف أكثر مناطق ذاته حميمة (وهي تيمة نجدها كثيراً عند نيتشه : فالإنسان هو أقرب الناس إلى ذاته وأبعدهم عنها أيضاً) وهو يعوض المسافة بالكتابة ويقلص بها البعد . وعملية الكتابة تتيح للرحلة الاستكشافية إلى بلاد الذات .

(٦) رسالة دكتوراة ناقشتها دلال أديب بكلية الآداب، جامعة عين شمس، سنة ٢٠٠٢ .

ومن يكتب عن ذاته بعد نفسه - لوقت ما - محورا للعالم أو - على الأقل - لعالم ما. ويخرج مشروعه الكتابي إلى حيز الوجود بمجرد بزوغ رغبته في الهروب من عقد الامتنال . ويصاحب بحثه عن ذاته بحثا عن تفردة الخاص. وما بين تناقض النفع خارج بؤرة الذات والاندذاب داخلها يكون كاتب الذات من القلة التي يغلب عليها الاندذاب إلى المركز ، فرحلته داخلية هي عود على الذات في اتجاه الماضي السدى عائشه. فهو يمسك بقلمه لتأكيد حقه في الاختلاف ، ويختار " المركزية " في مواجهة لجمود الاجتماعي، ليهرب من التشبث والتبخر ومن "جلية تاريخ العالم" كما يقول كيركجور.

والحديث عن الذات ليس بحال من الأحوال قولا منفصلا عن الواقع ولا مجرد ممارسات أسلوبية أو تأملات بلاغية ، فمقولة " اعرف نفسك بنفسك " تتخل في إطار المغامرة التي تفرض الإنسان على ذاته ليصبح محل استكشاف وغزو واقتحام . ويعد نشر الوجود على الصفحة البيضاء ، وتتداخل الكلمات والأحداث ليعاد تكوين الفسيفساء . وتميط الكلمات اللثام عن المعاش ليصبح واضحا أو تشوش لينتفى هذا الموضوع.

وقد ظهر مصطلح السيرة الذاتية Autobiographie ضمن مفردات اللغة الفرنسية نحو منتصف القرن التاسع عشر (وتحديدا حوالي عام ١٨٤٢) ومعهذ - كما ورد في قاموس روبير الفرنسي Le Grand Robert - : "سيرة الكاتب التي يكتبها بنفسه " . وفي الجزء الثاني من كتابه "خطوط حياة " فصل جورج جوسدورف Georges Gusdorf وحدات المعنى المكونة للمصطلح : Auto - Bio - Graphie . وفسرها على هذا النحو :

" الـ Autos هي الهوية وهي الذات الواعية بنفسها ، وهي أساس وجود مستقل ، أما الـ Bios فهو تأكيد للاستمرارية الحيوية لهذه الهوية ويشغل المجال الوجودي نفسه الذي تنتشر فيه هذه الهوية Autos تبعا لتنوع القضايا والأزمة " .

والـ Autos هو المركز الذي يدور الـ Bios في فلكه ، وهو " حاضر فيه وأساس توجهه". والعلاقة بين الاثنين ثابتة ، وهي " رد فعل " كل منهما إزاء الآخر. وما بينهما - أي ما بين الذاتية واندراجها في صروف الحياة - نادرا ما يبلغ حد التطابق . وتأتي الكتابة في هذه الحالة كمحاولة لاكتمال الذات . ولما كانت الذات لا تكتمل غالبا في ظل العلاقة بين الـ Autos والـ Bio ، فإن الكتابة في المقابل تصبح مجالا لحياة جديدة ممكنة وفرصة لاستعادة الذات . ففعل الكتابة قرار يضع حدا لتردد الوعي. والكتابة وعى بالذات ، كما أنها كاشفة لهذا الوعي. وهي منطقة تقع على تخوم ما يمكن وصفه وما لا يمكن وصفه ، وما تعذر وصفه تحول إلى شيء قابل للكتابة .. ففضاء الكتابة يتيح تجاوز الجدل بين الداخل والخارج.

" ... يتباين شك حول إمكانية أن أحكي (...) فقد كانت التجربة غير محتملة (...) وإن يبلغ هذا الجوهر وهذه الكثافة الشفافة إلا من استطاع أن يجعل من شهادته عملا فنيا، ومساحة خلق ، أو إعادة خلق ... "

وسرد حياة ، وجعلها تتركز على واقعة تاريخية يدرج الذاتية في صروف الحياة فيؤثر أحدهما على الآخر . وللكتابة أيضا علاقة بما بعد الحياة لأنها تضمن بقاء القول بعد رحيل الفاعل.

ومن ثم تصبح الكتابة أداة بحث وجودية ، فلا تعد مجرد كتابة لأحداث حياة كما وقعت وإنما مرحلة ما وعصر ديناميكي في رحلة البحث عن معنى ، وعن وحدة الـ " أنا " المتحددة ، في إطار تطور حقيقة داخلية. فهي ليست مرآة تعكس المعاش ، وإنما نقل لحقيقة مجال ما ، هو مجال الحياة ، إلى مجال آخر ، هو مجال الكلمات . الكلمات الحياة ، والحياة الكلمات.. وفي إطار علاقتهما وبناطهما تبتق معرفة أفضل بالذات . فالكلمات تعبر عن الحياة ، أما الحياة فتتجاوز الكلمات . يتجاوز الفضاء الداخلي حدود الفضاء الخارجي في تلاحق وثيق تصبح فيه السريرة الداخلية الحامية للذات مغلقة ومتاحة لمجال خارجي يندر بالخطر ، هذا المجال الخارجي هو العالم . وبطبيعة الحال ، لا يعضى هذا المشروع دون مخاطر - كما قال ميشيل ليريس- أملا : " إدخال ولو ظل قرن في العمل الأبدى"

هو إذا حديث عن الذات في مواجهة العالم ، لإيجاد تطابق ما بين من يكتب والذات التي يكتب عنها. وفي رحلة البحث عن نمط جديد لوجوده في العالم ، وجد الوعي الحميم في التعبير الكتابي طريقاً متميزاً . هذه الكتابة الغنوصية - " أعرف نفسك بنفسك " - تتطوى على تجاوز معرفة مثالة في الذات من خلال رحلة إلى أعماقها وجولة في عالمها الداخلي . هو ذا مشروع يتجاوز مجرد الإدراك ، بما أن الرغبة في معرفة الذات بشكل أفضل تصاحبها رغبة في " تغير الحياة " كما يقول رامبو، ومن بعده ميشيل ليريس وهنري توماس. أي إنه ليس مجرد مشروع معرفي يتطرق بالذات ولكنه مشروع إصلاحى أيضاً . ويمضى سقراط في فكرته فيزيل القداسة عن هذه الوصية ، ويحولها من المعنى الديني إلى معنى فلسفي. يقول: "(...) ما استحيقت أن تعاش حياة لا يسعنا نقدها ..."

ففى لحظة ما من حياته ، يعود كاتب الذات إلى نقطة البداية : إلى ذاته ، وهي نقطة يبدأ منها رحلة أخرى في الأعماق إلى المناطق الداخلية ، وهي مناطق ممتعة أحاطها الزمن بشكوك لابد أن تزول كما يقول جورج جوسدورف . إنه غوص إلى الورا ، في اتجاه ماضٍ مازال ملتبهاً ، من أجل البحث عن هوية ستعيد تشكيلها هذه المادة المنصهرة المكونة من ذكريات متلاشية .. بعيدة . ومحاولة الإمساك بملامح غير واضحة لكائن ما زال يعيش ويتطور هي أشبه بوقف حركة " آلة ترتج ، ويندفع ما فيها " .

وفى إطار حوار مستمر بين الحاضر والماضى ، تستدعي الذاكرة مقتطفات وشذرات غير متصلة . ويتولى الخيال إعادة تشكيل هذه المادة الأولية بمعاونة التحولات والمزج والخلط وغيرها من عمليات مرجعها المعاش ذاته .

فهل يصل الحديث عن الذات إلى منتهاه ؟ بمعنى آخر ، ألا يفشل الحديث عن الذات شيئاً عن ذكرها؟ هل الكتابة عنها تعنى ضمناً قول كل شيء عن الذات، ذاتنا ؟ " الحقيقة " .. لا مناص عنها في إشكالية الكتابة عن الذات . فهي " مكان فريد " ، وألق تصبو إليه محاولة كتابة السيرة الذاتية. وكتابة الذات ليست علاقة تاريخية تربط أحداث الحياة ، أو حكاية حياة تسير في اتجاه خطي ، بقدر ما هي إعادة تشكيل وبناء لمسيرة ما . ومرد الحياة بمعايير دقيقة موضوعية مطابقة للأحداث الواقعية ولحقيقة تتعارض مع الخطأ يحصر السرد في إطار ضيق عقيم كالصراع بين النور والظلم . فالعودة إلى الورا وقص الماضى أمر يتطلب تجاوز المقابلة التقليدية بين الخطأ والصواب إلى لعبة الدلالات من أجل تكوين ذاتية ومعنى حياة . فالقدس أوغسطين وجوته وروسو وشاتوبريان شغلهم توضيح معنى حياة في أبعادها - سواء الماثلة فيها أو المتعالية عليها - وإظهار تدخل الزمنية مع الأزلية.

وكيف للذاكرة أن تقدم عرضاً دقيقاً لأفعال ووقائع وأحداث طمسها الزمن ؟ وكيف تكتب الحقيقة المطلقة لتفاصيل حياة كاملة ؟ إنها " الصدق " بالنسبة لروسو ، و" الوفاء " لرونان، و" الأصالة " لبروست ، تلك هي كتابة الذات التي تعد تمريناً ما على وضوح الرؤية .

والكاتب الذى ينصاع لقاعدة الصدق لا يرضخ لموضوعية عقلانية ، وإنما لذاتية تتبع حركتها الكتابية ، بحيث تسجل الأحداث كما تم إدراكها وعيها واستشعارها من خلال حساسية حميمة تحولت بفعل منظور رؤية داخلية . وبهذا ، لا يكون كاتب الذات أكيولوجياً ينتش في خفريات الأحداث ووقائع الحياة ، ولا تكون كتابة الذات نصاً يقلد ما حدث ، وإنما تخضع الحقيقة المرجعية للاستبطان ، فلا يكون لها وجود إلا من خلال إدراك وعي ما وبواسطة اللغة.

وفى ختام الرحلة الدائرية التي تقود إلى الذات ، تعود هذه الأخيرة إلى نقطة انطلاقها - إلى ذاتها - فكلنا بحجر صغير يلقى في الماء فيحدث موجات تتدافع إلى المركز لتلحق بأعق أعماق ذاتها ... فهل رحلت عنها أساساً؟ فما ابتدئت إلا لتفوص فيها ، وتودى قفزتها الخطرة، وهنا تكمن المفارقة . فهل تطفو الآن مشوهة ؟ أعود " أنا " على نفس حالتها ، أم تكون مختلفة ؟ كم تغيرت فى داخلها بفعل الرحلة...

هذه الرحلة إلى الورا هي رحلة كاشفة للمستقبل . فقد كان لكتابة السيرة الذاتية في الأصل هدف خارجي لا يتعلق بالشخص ذاته ، فما كان هدف الكتابة هو الكتابة في حد ذاتها، وإنما للكتابة من

لجل تغيير العالم والحياة أو - على الأقل - حياة الشخص ذاته. هو هدف فيه كثير من الوهم وعدم النضج ، ولكنه سيتحول لثناء عملية الكتابة إلى هدف نمبي .. وبدلا من أن يؤثر الأدب في العالم ، ربما أثر فيمن يكتب.

ووقد تبين فشل الإعتراف في كتاب "عمر الإنسان" *L'Age d'homme* . إذ لم يصل ليريس Leiris إلى حالة الكمال الحيوي التي كان يشدها حينما قال : هو " اعتراف - أريده أن يعضني " .. لم يحسم الاعتراف الأمر إذا ، عجز عن أن يكون له أى تأثير على الواقع ، أو أن يغير العالم ولو قليلا. جاءت النتيجة مخالفة للهدف الأصلي: وبدلا من تصفية العيوب والنقصان، بثنها الاعتراف وحجها.. كم بعدنا عن التطهر الذى أملناه فى البداية ، وشينا فشيئا بلى الهدف وصفر...

وبهذا يصبح الأدب مجرد لعبة ، وينقص ما يطمح إليه. وتصبح كتابة السيرة الذاتية مجرد كتابة كتاب. ويبقى الخطأ الوحيد الذى يمكن أن نعرّف به هو أن ملأنا الموت... الخوف من الموت.. والاعتراف به لا ينجينا منه ... هذا هو للمازق الحقيقى.

ويمصطنع كاتسب الذات نصا يضاهي به الأماكن المفقودة ، وما هو إلا مرآة وهمية ، ربما تحققت بها الوحدة المنشودة. وبدلا من الإيمان بالعلامة وتحفيزها للتلقائى يعاد تكوينها بشكل مصطنع. ويحصل الستكر الإرادى محل الستكر التلقائى ، وتحل القاعدة محل للعبة . ويخلق الكاتب " لاستخدامه الشخصى ، مجالاً من الحضور يأخذ شكلا مكائيا وزمانيا فرديا. " خيال ساكن خاص بالذاكرة ، والآخر ديناميكي متحرك خاص بالإبداع ، عمل يحتاج إلى تناغم لإيجاد - أو بالأحرى - صنع " الوحدة السردية الخاصة بالحياة : وهو خليط غير مستقر من نسج الخيال وخبرة الحياة " .

ويلجاء هنرى توماس إلى الخيال ، وربما كان الخيال سبيلا أكثر مباشرة لبلوغ الحقيقة (وهى مفارقة) التى لا يصل إليها على الإطلاق . فمن رواية إلى أخرى ، نجد أصداء وظلالا للشخصية نفسها ، فى لعبة مرايا جدلية . ولا يحدث التطابق أبدا ، بل تستمر للعبة إلى الأبد. وينطبق الأمر نفسه على ليريس ولجورته للعبة المرآيا : فهو مؤنث ومذكر ، ضحية وجلاذ ، ولكنه أبدا لا يتطابق مع أى من صورته المنعكسة .

إن كتابة السيرة الذاتية أمر مستحيل ، لم يفعله أى من ليريس أو توماس . فاعمالهما ثمرة لعبة توازن وسط ضغوط عديدة . وتكمن اللعبة بالفعل فى محاولة تحريك هذه القوى المتنافرة بسهولة ويسر مع إبطال أى لعبة .

هو شد وجذب بين الأجناس : بين السيرة الذاتية والخيال بالنسبة لتوماس ، والسيرة الذاتية والصورة التى يرسمها ليريس لنفسه مقددا بها حياته وذاته. هذا الشد والجذب يغذى العمل وينتج توترات أخرى وقوى متصارعة لا تقبل المصالحة. هذا ما حاوله ليريس ، فكنايته حل وسط بين الشعر والحقيقة ، بين النقرد والعالمية ، بين الذاتية والموضوعية ، بين الحب والفن والموت ، بين الفردية والجماعية. ويظل الأدب فى حالة شد وجذب بين اللعب الخالص والتوظيف، بين أن يكون لازما أو متعديا . ويحدث الشيء نفسه بين مختلف أطراف الفاعل "أنا" فى حاضره وماضيه .. فيكون نفسه دائما ، وأبدا لا يكونها ...

ويتبع السرد بنية الذاكرة وحركتها الجدلية أو فرضى الشعرية الملاحظة لها . وبينما يبنى هذا السرد عند توماس حسب قيمة ذكرى ما - وهى قيمة نسبية تبعاً لتقهما- ينظم ليريس ذكرياته تبعاً للموضوعات وارتباطها ببعض. وتأتى بنية السرد مطابقة للذاكرة ، تحاكي ثناياها التلقائية أو اللاإرادية. ومن ثم يصبح الستكر عملية إعادة بناء صناعية - مجرد لعبة - ويصبح فهم الذات تأويلا لها ، والبحث عن المعنى خلقا ، ولا يعود الاستبطان يلتفت إلى الماضى وإنما يبنى فى الحاضر ، بناء عليه ، لتخلق الذات نفسها فى الحاضر .

ويستمر الخلق ويعود من جديد في حركة دائمة ، لأنه أبدا لا يكتمل . وحيث أن تطابق الذات مع نفسها مؤجل دائما ، فستستمر رحلة البحث إلى ما لا نهاية .. واستحالة اكتمال الذات تدبم حالة التوتر الوجودي ، وتكفل انطلاقة متجددة دائما نحو هدف أبدا لا يتم بلوغه... هي رحلة لا آخر لها ، فعند كل نهاية مؤقتة يتعين البدء من جديد ، لأن طرفي الدائرة أبدا لا يلتقيان .. وتتواصل الحركة الدائرية ، لا تكاد تنتهي حتى تعود... من البداية.

الهوامش:

(١) طبقا لجورج جوسدورف، ظهر المصطلح للمرة الأولى في الأوساط الألمانية في نص البيان الذي كتبه فريدريش شليجل Friedrich Schlegel عام ١٧٩٨ . ويعزى أول ظهور للمصطلح بالإنجليزية إلى الشاعر والناقد الإنجليزي روبرت ساويزي Robert Southy في مقال منشور عام ١٨٠٩ في Quaterly Review . ثم أقر المصطلح في فرنسا عام ١٨٣٦ في قاموس الأكاديمية الفرنسية " Dictionnaire de l'Académie Française " وفي ملحقه عام ١٨٤٢ .

(٢) المرجع: Georges Gusdorf, Lignes de vie 2, Auto-Bio-Graphie, Paris, Odile Jacob, 1991, ص ١٠-١١ .

(٣) Jorge Semprun , L'écriture ou la vie, Paris, Gallimard, 1994 ص ٢٣ .

(٤) Michel Leiris, L'Age d'homme, Paris, Gallimard, Folio, 1939 ص ٤ .

(٥) Platon, Apologie de Socrate, 38a , In Oeuvres complètes, T1, Paris, Les Belles lettres, 1925, "Guillaume Bude" ص ١٦٧

(٦) - Montaigne, Essais, Livre III

(٧) وأصل الكلمة من اللاتينية "Sincius" أي بدون شمع ، وهو تعبير يستخدم للعسل الصافي بشكل خاص.

(8) Michel Leiris, Langage langage ou ce que les mots me disent, Paris, Gallimard, 1985, p. 11

(9) Georges Gusdorf, Lignes de vie I, Les Ecritures du moi, Paris, Odile Jacob, 1991, p. 129

(10) Paul Ricoeur, Soi-même comme un autre, Paris, Seuil, 1990, "L'ordre Philosophique" p. 191

الحدأة العربية بين الممارسة وتعدد الخطاب دراسة فى مجلة "فصول" فى العقد التاسع من القرن العشرين

عادل الشجاع

عندما نتحدث عن النقد العربى فإننا نشير إلى ضرورة استيعاب مفهوم الخصوصية العربية وأبعادها المختلفة. والخصوصية العربية التى تعنيها مرتبطة بالتراث الثقافى وأشكال التعبير الخاصة فى الأدب والعمارة والموسيقى والفنون التشكيلية والبصرية والموروث الشعبى. وعندما أرادت "فصول" أن ترسم ملامح النقد العربى، قامت بدراسة مصادر التراث الثقافى المميز، وأدارت العلاقة الحوارية والجدلية بين الذات (بوصفها متشكلا ثقافيا) والآخر (بوصفه متشكلا معرفيا) من خلال دراسات التيارات الوافدة والمؤثرات الثقافية ومختلف صور الحوار مع الثقافات الأخرى.

لقد انطلقت "مجلة فصول" فى تأصيل الفكر النقدي من خلال تحليل الجذور الأساسية له. وتوقفت أمام التراث بوصفه ضرورة فرضتها طبيعة البحث، ولم تقتصر على التراث الأدبى والنقدى لتشابه الجذور وتراسل المعطيات، وإنما انطلقت من وحدة التراث الثقافى وما دار حوله من تفسير، إضافة إلى التراث النحوى واللغوى والبلاغى وما اتصل بذلك من ترجمة ووحدة المصطلح فى الأدب والشعر والنثر. وأمام هذا الكم الهائل من التراث فإن المجلة وقفت منه موقف الاصطفاء وانتزعت ما فيه من قيم محورية تستحق البقاء. وفى إطار ذلك ميزت بين الأصالة والمعاصرة، لا فيما يتصل بالشعر واللغة فحسب، بل فيما ينعكس من خلال هذين الموقفين على مستويات الحياة راصدة بذلك التداخل بين المستوى الفكرى والإبداعى من أجل تأسيس نقد حديث. لقد أرست المجلة لونا من المعرفة معتمدة على الانخراط فى الوعى الذاتى ونهذ المؤلف وتكثيف الإحساس مما جعلها منبرًا ينصهر فيه الفكر والشعور.

أقامت المجلة تصورها للتراث على محورين: أحدهما يحدد العناصر الإيجابية التى توقفت ولم يقدر لها النماء، والآخر يشير إلى السلبات التى استمرت فيه وأعاقَت تطوره، وهى من خلال هذا كله أرادت أن تضع يدها على التراث الكلى الذى يفسر إنجازات الماضى لكى نملك صناعة المستقبل.

وقد خلصت من ذلك كله إلى تفسير حضارى شامل للتراث، يأخذ فى اعتباره الأساس الاجتماعى والعنصر الروحى ويحدد أنماط الحياة والفن والفكر مجتمعة، من أجل فهم أنسب لتطور الأحداث وإدراك واقعنا الحضارى بشكل أنسب، على أساس من الإبداع والوعى بالذات.

لقد تجدد وجه النقد مع بداية الثمانينيات من القرن العشرين على يد مجلة "فصول" التى فتحت باب التجريب للنقاد من مختلف أرجاء الوطن العربى، والذى بدوره غير الكثير من القيم الجمالية على مستوى الإبداع النظرى والتطبيقي.

وقد أطلت فى كثير من أعدادها على عالم الشعر، بوصفه عالما دائم الحضور وجعلته ضمن دائرة اهتمامها النقدي، لكونه بؤرة التجريب الفكرى والمنهجى لمختلف الدراسات والبحوث، ولم يكن نقد الشعر - فى أقصى طرفه المسنون - إلا نقداً للحياة بكل ما أنجزته من فكر وفن، وغدا الطرح الجديد فى استكشافه ظواهر الإبداع، يكمن أساسا فى قدرة النقد على توليد الطاقة الضرورية لدفع حركة الحياة الأدبية وتوجيه مسارها عبر القراءات النصية المتعددة.

لقد احتفى النقد - فى هذه المرحلة من تاريخه - برصد التفصيلات، ونحا نحو التناول الداخلى للنص من حيث الموسيقى واللغة والصورة والبناء. فقد تمكن النقد فى هذه الفترة من التعبير عن واقع حضارى شديد التعقيد.

انطلقت جهود المجلة فى العملية النقدية من ثلاثة محاور على النحو الآتى :

المحور الأول: اتجهت جهودها فى هذا المحور إلى محاولة الاستبصار بالواقع الثقافى العربى، وتمحيص ما ساهد من قيم، بعضها مقبول وبعضها الآخر مرفوض، لأنه موق لسيارة الحضارة.

المحور الثانى: اتجهت جهودها إلى التراث العربى، ومحاولة قراءته قراءة جديدة، لإبراز ما ينطوى عليه من قيم، وتقدير ماله قدرة على البقاء والفاعلية.

المحور الثالث: اتجهت جهود المجلة إلى التراث العالمى وإلى الفكر المعاصر لاستجلاء العناصر الصالحة منهما للنمو فنى بيئتنا الثقافية، وكانت تطمح من وراء ذلك إلى خلق البيئة الثقافية القادرة على تلقي الإبداع الأدبى، وتمثل أبعاده، وبهذا خلقت ميلاداً جديداً لروح هذه الأمة التى توقفت زمناً طويلاً عن العطاء والتجدد.

لقد كانت بحق البؤرة التى تتجمع فيها كل طاقات النقد العربى، وتتحوار فيها كل إنجازاته، كما أنها كانت عابرة للفنون، والمدارس الفكرية، وعابرة للخلافات والحوارج السياسية والجغرافية. فقد التقت فيها كل الفنون برغم اختلاف اتجاهات مبدعيها.

لقد أسست المجلة نوعاً جديداً من النقد اختلف عما اعتدنا عليه، وأتاححت للنقاد العرب أن يتدارسوا قضاياهم ويرسموا ملامح مستقبلهم "إن التشبث بالثابت قرين الطمأنينة. ولكن لأى شيء يستطيع إنسان عصرنا أن يطمئن وكل شيء من حوله يتغير، وما كان موثوقاً به ذات يوم لم يعد منوط بهذه الثقة.. والمهم هو أن نفتح جميعاً عقولنا وقلوبنا لكل إبداع جديد"^(١).

هكذا كانت رؤية المجلة تقوم على لحظة إدراك مكثف للماضى والحاضر بكيفية تجعل التنبؤ بشكل المستقبل ممكن التصور. وهذه الرؤية تنبع من حساسية جديدة، ومن إدراك مغاير لعناصر تشكيل الواقع.

وفى هذا الإطار من التصور نوقشت العلاقات المنهجية بين الأدب وبقية الفنون الأخرى بالإضافة إلى تبادل التأثير والتأثر بين هذه الفنون، سواء التأثير المتبادل بين الأدب والموسيقى، أو بين الأدب والفنون التشكيلية، ومحاولة رسم الحدود الفاصلة بين الفنون بعضها البعض.

إن دراسة إمكانية قيام وشائج مشتركة حقيقية تربط بين الفنون المختلفة، يمكنها أن تعمل كقوة محركة ينشأ عنها لون من التناظر الحقيقى.

وأمام هذا وذاك ارتفعت الدعوة إلى التغيير فى الأوضاع الاجتماعية والثقافية. ومن ثم بدأت الصورة الحقيقية التى تقوم على الثبات والتجزئ تتراجع، وتحل محلها صورة جديدة، تقوم على أساس التغيير والنظرة الكلية وقبول التناقضات. وإنعكس ذلك كله فى مختلف الأشكال الأدبية. فكانت ظاهرة التقارب الشديد بين شتى الفنون، لا فى الرؤى فحسب، بل فى أساليب البناء وطرائق التعبير كذلك. لقد تابعت المجلة مسار النقد فى دورات نموه وقفزات تغييره الكيفى وعطاءه الإبداعى فى الأدب والفن.

ومثلما لفتتنا إلى أزمة النقد فإنها ربطتها وفق منظومة متكاملة من الأزمات فى علوم الاقتصاد والسياسة والتاريخ وعلوم النفس، لما يسود هذه العلوم جميعاً من ظاهرة واحدة، تتمثل فى البعد عن فهم السببية وتشخيصها أو علاجها. وقد وضعت الحل لهذه الأزمات عن طريق الأخذ بالمعرفة المتكاملة التى تتحقق فيها إمكانية "التناغم" الطبيعى مع المعطيات الأساسية.

ومن هذا تناول الكلى للظواهر الأدبية والفنية وامتداداتها المعرفية وقفت المجلة أمام إشكالية المصطلح لتعكس بذلك الخطوط البيانية لتطور الفكر الجمالي، ورسم قفزاته الواعية بظواهر الإبداع وعلاقتها الجدلية بحركة التاريخ والإنسان. لقد ارتبطت المجلة بالثراء الكيفي والتنوع الكمي في أدبنا العربي المعاصر. وسعت إلى الأخذ بيد القارئ، لتضعه في قلب هذا الثراء النوعي، وتمكنه من الحوار مع التنوع الكمي. ولذلك تعددت محاورها. وابتعدت تارة واقتربت أخرى. اختلفت واختلقت، ولكن كان الهدف الأساسي هو الاقتران بطبيعة النقد. وبقدر ما تجاوبت بعض أعدادها في حرصها على التأسيس مع المنظور التاريخي، تجاوب التباين والتنوع - في مستوى المنهج - مع التباين والتنوع في مستوى الإبداع. وبقدر ما حرصت على أن تجاور بين حديث النقد وأصوات المبدعين. حرصت على أن تجاور بين الماضي والحاضر. وكشفت عن التواصل والانقطاع في حركة الأجيال. والتقارب والتباعد في حركة الاتجاهات. وبقدر ما تعدد النواول المنهجية تعددت التفاسير وتصارعت، لكنه التعدد الذي يكشف عن أكثر من جانب لعالم النقد والتصارع الذي يكشف عن أكثر من مغزى للنصوص الأدبية.

نجحت المجلة في متابعة حركة الفكر النقدي بعامة في تردها بين المنهج الذاتي الاستدلالي والمنهج الموضوعي الاستقرائي، وتابعت ما طرأ على وظيفة النقد في العصر الحديث من تحول بتأثير استفادة المناهج العلمية والمذاهب الإيديولوجية. كما أنها تعرضت لمحاولة تأسيس علم الأدب ومدى إمكانية تحقيقه، ووقفت أمام ما يثار في وجهه من صعوبات منهجية وإيديولوجية. ومن خلال متابعة حركة الفكر النقدي استطاعت أن تصل إلى أعماق مكونات القارئ العربي، وهو التركيز على قيمة الإصلاح، بوصفها القيمة التي تفسر الشعور الدائم بالاختلال، على مستوى العلاقة بين الأنا المبدعة والأنا المتقبلة.

وقد تشكلت العلاقة بين الأنا المبدعة والأنا المتقبلة من خلال عناصر ثلاثة على النحو الآتي:-

- ١- علاقة جزئية تشكلت بواسطة العمل الإبداعي المستقل نسبياً.
- ٢- تبلورت هذه العلاقة من خلال الأبنية الإيديولوجية التي جسدت وضعا معينا من العلاقات بين المبدع والمتلقي.
- ٣- من خلال العلاقة بين إنتاج المبدع والواقع الاجتماعي الذي يعيش فيه.

وهذه العناصر الثلاثة لا تنفصل عن أسس أخرى ارتبطت بالحدائث الأدبية والفنية من ناحية، وبتغيير النظرة المعرفية والأنطولوجية إلى العالم من ناحية أخرى. استطاعت مجلة "فصول" أن تجعل للنقد قدراً غير يسير من الاحترام بوصفه نشاطاً معرفياً يتقاطع مع العلوم الإنسانية الأخرى.

لقد شهد النقد مع هذه المجلة تحولات علمية وفكرية. لم تشهد أي حقبة زمنية سابقة. وقد كان طبيعياً أن ينزل النقد الأكاديميون من أبراجهم العاجية لينفتحوا على الواقع وينخرطوا في همومه. وقد بشرت بآمال كبار. من حيث إنها أسست وعياً جديداً لفهم النقد وموقعه من الحياة. باعتباره الفكر اللازم لحركة الحياة. ولما كان الأمر كذلك فقد أفردت المجلة لقضايا الإبداع عددتين متكاملتين بوصفه سابقاً على النقد في الوجود. أرادت بذلك أن ترصد التحول لدحض فكرة علاقة النقد بالإبداع على أنها علاقة الخادم بالسيد من أجل تقويضها وإقامة تصور بديل يساوي بين الإبداع الفني، ونقد النقد.

لم تنطلق من فراغ وإنما جاء اهتمامها من الاهتمام الواسع في الثقافات الإنسانية المختلفة بمشكلة الإبداع، بالإضافة إلى الدراسات العلمية، والنفسية، والاجتماعية، التي اتجهت إلى فحص هذه المشكلة. واستطاعت أن تحيط بالمشكلة وتحدد أبعادها وتسبر أغوارها. فإشكالية الإبداع تبدو كما لو كانت قد اكتسبت منذ اللحظة الأولى خاصية جوهرية وهي الإبداع نفسه القائم على التجدد والاستمرار، جعلت ذلك نصب عينيها لمتابعة الأعمال الإبداعية ودراساتها، على نحو يعكس تطور هذا الفكر الذي أفرزه العصر الحديث.

وعلى هذا الأساس كانت دراسة "المجلة" للإبداع موصولة ببحثها عن الحقيقة الفنية، لا على المستوى التجريدي، بل في السياق التاريخي للأدب والفن بعامه، وفي سياق تطور أشكال التفكير النقدي، والأنساق المتتابعة. وكشفت لنا أن الإبداع لا يتحقق إلا عندما تصطم فاعليته بفاعلية الواقع، ومن هنا جعلت القارئ، يستشرف واقعا آخر، ومستقبلا مختلفا.

ولأن قضية الإبداع أوسع نطاقاً من أن يحيط الفكر الأدبي والنقدي وحده بأبعادها المختلفة جميعاً، وأن يسير أغوارها البعيدة، كان من الطبيعي أن تفسح المجال لجملة من النظم المعرفية، التي تقع قضية الإبداع في دائرة اهتمامها، إيماناً منها بأن الظاهرة الواحدة من التعقيد كما هو الحال في ظاهرة الإبداع. إن اللحظة التاريخية والحضارية التي يحياها النقد العربي اليوم هي من نتائج مجلة "فصول" التي كانت الصباح الكفيل بتبديد ظلماته، وتخطي عثراته وسقطاته، بعد أن عانى القلق المنهجي عمراً يقارب عمر النهضة العربية الحديثة.

وتنقسم هذه الدراسة إلى قسمين: القسم الأول منها يقدم نقداً عاماً للنقد الحديث وإشكالية المنهج. أما القسم الثاني فيتعامل مع المشكلة نفسها على نطاق أخص، وهو تحليل العملية النقدية في ضوء القراءة.

القسم الأول : "الثقافة والتواصل الحضاري"

الثقافة هي عبارة عن تحول معرفي سمته الانتقال من التقليد إلى الاختلاف والتحول، وهذا ما يجعل الثقافة حالة توليد وتجاوز، وهي لا تنبثق إلا من حساسية الذات الفاعلة المتفاعلة مع ثقافتها وأوضاعها الاجتماعية والتاريخية، ومع مجيء مجلة "فصول" تكونت لغة جديدة، وبدأ نص نقدي جديد يخلق أصوله الذاتية، ويتخفف من كل ما يمنعه عنه تمارين البحث ولعبة الخيال. يؤكد ذلك رغبة واعية في الوصول إلى أسس موضوعية يحتكم إليها الناقد في تعامله مع كل ما يقرأه. ومن هذا المنطلق حاول الدكتور كمال أبو ديب تقليص الفجوة بين واقع الفكر النقدي العربي الحديث والفكر النقدي الغربي، فقد حرص على تأسيس خطاب نقدي عربي له خصائصه الدلالية والتعبيرية. فلم تكن الحداثة التي تبنتها "فصول" محاكاة لواقع معين، وإنما إعادة وضع المفاهيم في إطارها، مع أخذ الاختلاف في الحسبان، فالحداثة "ليست إنجازاً محدداً يمكن تقليده أو استيراده أو حتى تصديره. إنها نقبض كل تقليد أو محاكاة أو استسلام لمثال"^(١) هذا يعني أنها جملة مبادئ ومفاهيم وآليات تنتظم وترسخ في ذهن المجتمع، لتشكل نمط الحياة والتفكير فيها.

تبلورت المناهج الحديثة في بداية الثمانينيات على يد مجلة "فصول" ولاقت ذيوها كبيراً لدى النقاد العرب، واستطاعت هذه المجلة أن تخلق طليعة متمردة على القديم التكلس ولم تكن "طليعة تستهويها النظريات الغربية البراقة، وتقع بسهولة في مركزية الآخر، وإنما كانت في أغلب أفرادها طليعة نقدية بكل معنى الكلمة، أعنى طليعة تمي حضورها التاريخي"^(٢). إن المتتبع لمجلة "فصول" يتبين له أنها لم تقبل على المناهج الحديثة لمجرد التعريف بها، أو لإشباع فضول الاطلاع والاطلاع القارئ، عليها وإنما تجاوزت ذلك إلى محاولة إرساء مشروع تحديثي يضمن للنقد العربي التجدد.

وإذا انتقلنا إلى النقاد الحداثيين، ومن أبرزهم (عز الدين إسماعيل - كمال أبو ديب - جابر عصفور) نجد أنهم قد تميزوا بقدر كبير من الرونة في تفسير النظرية الأدبية. صحيح أن عز الدين إسماعيل لم يهتم بالبنوية بشكل مباشر. ولكنه كان صاحب الفضل في ظهور تيار نقدي موضوعي، نشأ على أساس من أفكاره المتطورة. ولم يتوقف عند نظرية معينة على اعتبار أن النظريات تأخذ من بعضها البعض. يقول في ذلك "وإذا كانت مشكلة الذات والموضوع ما تزال تشغل حيزاً من تفكير المشتغلين بالنشاط النقدي فإن الحل الذي يقدمه هذا الاتجاه يظل مقبولاً إلى أن يظهر حل آخر أكثر فاعلية، فلا نهاية للبحث"^(٣).

القسم الثاني:

لا يخلو أى نقد من ثنائية الموضوع والذات. فالناقد يحركه داخل النص الاستمتاع. وهذا الاستمتاع يفرض نفسه داخل النص بطريقة أو بأخرى. كما أن الناقد يكون مرتبطاً بمجموعة من القواعد العلمية التى يستخدمها لتحليل النص وتفسيره. ومن هنا تلتقى الموضوعية والذاتية.

وعلى هذا الأساس فإن اللغة تمثل علاقة مكثفة بين الذات والموضوع. بين الناقد والنص. فهى أولا تمثل العالم المعاش للناقد وشبكة تجاربه الشخصية، وهى ثانياً تمثل عالم النص الذى يحتوى على اللغة بما فيها من أحداث ومواقف "وعلى ذلك فالعمل الأدبى عالم روائى مجسم فى اللغة ومن خلالها"^(١). وإذا كان القارئ يقوم بعملية استقطاب للدوال داخل النص، فإن النص يقدم مفاتيحه لهذا القارئ، "وبهذا لا يستهلك النص نفسه، كما أنه يقدم للقارئ مفاتيح الإثارة ويأسره فى حركته، بحيث لا يغيب عنه منظوره بوصفه الوجه الآخر للحياة الذى لم يوجد قط من قبل"^(٢).

هكذا قدمت "فصول" النص الأدبى على أنه مرآة يمكن للحياة أن ترى فيه وجهها الحقيقى.

بالطبع استطاعت مجلة "فصول" أن تتناول العلاقة الجدلية بين النص والقارئ، من خلال الخلفية الاجتماعية والثقافية والتاريخية، لأن العمل الإبداعى لا ينشأ من فراغ. وهذا يعنى أن الأدب ليس لغة فحسب، لأن الأديب لا يكتب لنفسه وإنما يكتب لمجتمع يريد أن يتجاوز حالته الراهنة عن طريق التطورات الفكرية.

إن القراءة هى عمل وجدانى يرتبط بالذات القارئة. وينبع من تجاربها الحياتية التى تتعدد وتتغير بتعدد القراءة نفسها، التى تعتمد على الخزون الثقافى السابق، ومن هنا فإن القراءة لا تخلو من تأويل يعكس ذاتية القارئ، وهذا يؤكد الاختلاف والتنوع فى مناهج النقد الأدبى الذى يودى إلى تطور هذه المناهج استجابة للمنطلقات الذاتية "وبرغم هذا كله فالنص يقدح زناد التأويل. وحينما يبدأ التأويل يكون ديناميته الخاصة به تبعاً لمواظف التلقى ومعرفته ومشاغله وأهدافه وكفائته، وللتمثيل الذاتى ولإعادة المتلقين ولقيود ظروف التلقى"^(٣).

لقد حاولت "فصول" أن تخلق توازناً نفسياً بين المبدع والمتلقى بما يودى إلى تغيير الذهنية وانتقالها من نسخ الأفكار إلى إعادة تركيبها. وألغت فكرة أن النقد يبدأ من النص ليعود إلى النص. يقول ريفاتير فيما يورده محمد الهادى الطرابلسى "حسب القارئ أن يقاوم النص بكل قوة يكون عليها مزاجه الخاص ومعتقداته وعاداته. إنه يقاومه بعملية عقلنته، حيث يرجع ما يجده فى النص غريباً إلى ما هو معروف ومألوف"^(٤).

آليات الخطاب النقدي:

اتخذت مجلة "فصول" مجموعة من الآليات تمثلت بمجموعة من المناهج النقدية، كالمناهج الأسطورية، والمناهج الظاهرية، والقراءة والتأويل، والمناهج النفسى، والمناهج السيميولوجية، والمناهج البنيوية، والمناهج الأسلوبية، بالإضافة إلى علم النص. ولم تقدم المجلة هذه المناهج لمجرد التطبيق فقط، بل أعادت إنتاجها بما يجعلها قابلة للتطور، وبما يربطها بالواقع الفكرى، والوضعية الثقافية والاجتماعية التى تشكل حقل ممارستها.

وقد ركزت المجلة فى كل ذلك على خلق واقع جديد، وذلك من خلال الخلق اللغوى، حيث قامت بمحاولة واعية لتدمير الأبنية القديمة للوعى، وتأسيس أبنية جديدة بديلاً عنها. ودفعتم بالقارئ المتخصص إلى المشاركة فى اتخاذ موقف من المناهج التى قدمت إليه من خلال القبول أو الرفض أو التعديل. كما أنها أسهمت فى عقد الندوات المتعددة حرصاً منها على تعدد الأصوات وتعبيراً عن طبيعة الإشكالية الخاصة بالإبداع العربى بشكل عام، وحرصاً منها على استثارة الطابع الجدلى الخصب المتمثل فى وجهات النظر المتباينة.

وقد أفرز ذلك ثلاثة اتجاهات:

الاتجاه الأول: كان منحازاً انحيازاً غير منهجي للمناهج الغربية. هذا الانحياز جعله يضع في جبة واحدة الإنجازات التي تحققت في التحليل البنوي للأسطورة عند "ليفى شتراوس" والتحليل التشكيلي للحكاية عند "بروب" ومناهج تحليل الأدب. بالإضافة إلى المنهج النابع من معطيات الفكر الماركسي وكذا عملية التأليف الشفهي، ويحاول إخضاعها لدراسة الشعر الجاهلي. هذا كله أحدث خطأ منهجياً، ربما كان السبب في خلق ثغرات لدى هذا التيار.

الاتجاه الثاني: اتخذ موقفاً معارضا، لكنه كان موقفاً قائماً على التمهيص، حيث قام هذا الاتجاه بنقد هذه المناهج من الداخل والخارج. وركز على التناقض والجدل بين العناصر.

الاتجاه الثالث: كان ذكياً إلى حد أنه لم يصدّم ذائقة المتلقى العربي بمسميات وإنما مارس ذلك عملياً، وذهب إلى أن العملية النقدية ليست تطبيقاً آلياً لمنهج مرسوم، ولا تنظيماً عقلياً لمقدمات تحددت نتائجها سلفاً.

بهذه الآليات المنهجية امتلكت "فصول" إمكانية إنتاج نوع من أنواع الخطاب النقدي، مختزلة بذلك حدود الشعور وبغدة ما هو ثاو في اللاشعور، مكنها ذلك من إعادة طرح الأسئلة التي كان يثيرها النقد العربي، ومحاكمة الأشياء من خلال الندوات التي كرست لمناقشة أزمة الإبداع ومشكلة المنهج واتجاهاته. وانتهت إلى أن الخروج من هذه الأزمة لا يمكن أن يتم إلا من خلال ربط الفكر بالواقع، واستطاعت أن تدرج طبيعة الواقع ومقوماته، من أجل تحديث المجتمع، وتعميق الفكر، فقدمت اجتهادات في الفكر من أجل ردم الفجوة ورأب الصدع بين القديم والحديث من خلال خلق أفكار جديدة تحاول تأسيس نظرية عربية.

وقد وقفت "فصول" أمام المناهج على حد سواء دون المفاضلة بين منهج وآخر، وفتحت بذلك باباً للحوار الخلاق مع الأعمال الإبداعية ومتابعتها والعمل على تقييمها. كما أنها عملت على إعادة تقويم المسلمات الأدبية السائدة التي كانت قد ترسخت في أذهان كثير من العاملين في الحقل الأدبي، وأرست مفهوم القيمة الأدبية، من خلال خلق معايير أدبية ساعدت القارئ على التدقيق والحكم وفرز الأعمال الجيدة من الرديئة، ومن ثم أسهمت في تطور الحركة النقدية. عن طريق إقامة حوار مع الثقافات الأخرى. وهو حوار لم يقتصر على التراث الثقافي، ولكنه امتد إلى الثقافات الإنسانية والاتجاهات النقدية المختلفة.

وهي في ذلك كله انطلقت من ركنيتين أساسيتين هما:

١- عدم الإغراق في النظر إلى التراث بحيث يصبح هو المنطلق الأول والأخير.

٢- عدم الاسترخاء أمام الثقافة الغربية.

وبذلك استطاعت "المجلة" أن تحدد موقفها من التراث تحديداً دقيقاً، ومن الثقافات الوافدة كذلك. وهي بذلك تكون قد صهرت المثقف العربي داخل تراثه، وأبرزت كينونته ضمن الثقافة العالمية المعاصرة. كما أنها أزالَت الانقطاع المعرفي بين المشرق العربي ومغرب، واستطاعت بذلك أن تكون مصدراً يثق به الكثيرون في العالم العربي خاصة، وحررت النقد من جهالات عصور الظلام. ورسخت الوعي بالنقد العلمي ومدى أهميته، وسعت إلى تأكيد عملية التفكير في كل الظواهر. مؤمنة أن عملية التفكير هي المنهج الذي يزيد من وعي الإنسان بالوجود من حوله فيكفل له مزيداً من التحرر وهي كما قال عز الدين إسماعيل "قد فتحت الباب لإعادة النظر في كل ما يستحق أن يعاد النظر فيه"^(٩).

وهكذا تبين "فصول" الواقع الثقافي والأدبي وحملت همومه الحقيقية وكرست الإحساس بالتغيير لتصبح بذلك بؤرة المشروع النقدي العربي من المشرق إلى أقصى المغرب، ولم شمل النقد في نسق واحد يهدف إلى إخراج النقد الأدبي من أزيمته.

إن هذا الطريق الذي سلكته المجلة كان بمثابة تخلص القارئ العربي من مأزق الفكر ومأزق اللغة، والابتعاد به عن الثقافة السلفية الصماء التي انطلقت على فكر أحادي دون مناقشته أو محاورته، سواء كان قديماً أو حديثاً، ودعت إلى تلك المعرفة الإنسانية وإعادة صياغتها.

لقد حملت على عاتقها الانتصار للحرية والتجديد من خلال مواجهة البلاغة الخاوية التي اختزلت الأدب إلى تعاليم مدرسية جامدة، ولتاحت للقارئ أن يفتح على أزمنة المعرفة الإنسانية المختلفة. كما أنها أعدت قراءة المناهج الغربية، وقامت بتفكيكها وإعادة إجماعها في نسقنا نحن من أجل إدراك موقعنا على خارطة التاريخ الخاص والعالم.

وهكذا قدمت مجلة "فصول" مشروعاً نظرياً وتطبيقياً أغنياً الساحة النقدية والفكرية، وحققت نوعاً من التراكم المعرفي الذي كان همزة وصل بين النص والقارئ، بالإضافة إلى قدرتها على توجيه الحركة الأدبية نحو الطريق الأفضل لتحقيق الاحتياجات الجمالية الفعلية للقارئ العربي.

الهوامش :

- (١) عز الدين إسماعيل - مجلة فصول - المجلد (٨) عدد (١ ، ٢) ص ١٩٨٩.
- (٢) خالدة سعيد - الملامح الفكرية - مجلة فصول - المجلد (٤) العدد (٣) ١٩٨٤ ص ٢٥.
- (٣) جابر عصفور - مناهج ما بعد البنيوية - مجلة العربي - العدد (٢ ، ٥) ، سبتمبر ٢٠٠٠ ص ٨٧.
- (٤) عز الدين إسماعيل - مناهج للنقد الأدبي - مجلة فصول - المجلد (١) العدد (٢) ١٩٨١ ص ٢٤.
- (٥) روبرت ماجليولا - التساؤل الظاهري للأدب - ترجمة: عبد الفتاح الديدي - مجلة فصول - المجلد (١) ع (٣) ١٩٨١ ص ١٨٤.
- (٦) نبيلة إبراهيم - القارئ في النص - مجلة فصول - المجلد (٥) العدد (١) ١٩٨٤ ص ١٠٣.
- (٧) محمد مفتاح - دور المعرفة الخلفية - مجلة فصول - المجلد (١٠) عدد (٣ ، ٤) ١٩٩٢ ص ٨٧.
- (٨) محمد الهادي الطرابلسي - النص الأدبي وقضاياها - مجلة فصول - المجلد (٥) عدد (١) ١٩٨٤ ص ١٢٢.
- (٩) مجلة فصول - المجلد (١) العدد (١) ١٩٨٠ ص ٤.



سهير القلماوي
سيرة ورسالة
عبد المنعم تليمة

سهير القلماوي ... وأنا
أحمد شمس الدين الدجاني

ثبت بأعمال سهير القلماوي



عبد المنعم تليمة

ليست النهضة المصرية - منذ فجر القرن التاسع عشر الميلادى إلى الآن - صوحة بعد غفوة، ولا كانت وقوفا بعد قعود، إنما كانت على الحقيقة مواصلة لتاريخ طويل ترجع أولياته المعروفة المدونة إلى آلاف السنين، وكانت تكلمة بناء شامخ بقيت خوالده شواهد على كل ذلك التاريخ. لم تغب مصر عن التاريخ الإنسانى يوما، حتى فى أحلك العصور التى مرت بها وأشد المحن ظلما وظلاما وقساوة التى عاناها شعبها. فإذا كانت نهضة مصر الحديثة مواصلة لدور قامت به فى التاريخ الإنسانى المعروف، واستمرار إبداعية صاغت للبشرية أول (فكرية) وأقامت من زمان عتيق أول دولة مركزية. نقول إذا كان كذلك، وهو كذلك علميا، فإن أدق المصطلحات لمفردة النهضة المصرية هو المصطلح الاستراتيجى (تحديث مصر)، كذلك لأن هذا المصطلح يعطى نائله فى دلالة محددة: مجتمع قديم يتجدد فى ظروف تاريخية جديدة متجددة. ولقد قبل رواد النهضة المصرية وطلانها هذا المصطلح الاستراتيجى. واصطنعوه. وتبدى ناصعا فى أفكارهم وأعمالهم، بيد أنهم - فى تأويله - راحوا إلى فريقين كبيرين: فريق يرى أن التحديث هو إحياء لحظات الازدهار والتقدم فى التاريخ المصرى القديم والوسيط وبعثها وجعل القديم الموروث قاعدة مكيعة فى بناء مصر الحديث، وفريق رأى ضرورة إعمال العقل فى ذلك الموروث ودرسه بمنهج عصرى نقدى تقويمى، بحيث يتواصل منه الصالح للبناء الجديد، ويوضع ما لا يصلح للاستمرار بين أيدي الدارسين والمؤرخين والعلماء قيمة تاريخية شاهدة على عصورها وأزمانها القديمة والوسيطة. والتاريخ المصرى الحديث - باستقاماته وانكساراته - هو ثمرة معارك كبرى جهرية بين الفريقين، فريق محافظ يرى مستقبل مصر وراءها. وفريق مجدد يرى مصر فى قلب العالم وارثة لكل خوالده. شريكا فى كل مستحدثاته. ولم يكن يعكر جدلية المحافظة والتجديد المسئولين إلا الغلو غير المسئول لدى كل من الفريقين.

بيد أن المشهود تاريخيا أن النزوع التجديدى - كان ولا يزال بمعاناة فذة، غالبا. ولقد وعى المجددون أن المصطلح الاستراتيجى (تحديث) إنما يعنى - تلبية لحاجات النهوض المصرى فى ظروف تاريخية محددة - تصفية التخلف الذى يتسع - فى تلك الظروف ولا يزال يتسع حتى يومنا - لجملة من الاستجابات الفكرية والعلمية المحددة: استجابة نظرية مدارها إعمال العقل وقبول الاجتهاد وحرية التفسير والتأويل والنقد المتبادل والاعتراف المتبادل والتعددية: فكرية وسياسية.. إلخ، واستجابة عملية مدارها إقامة مؤسسات المجتمع الحديث حكومية وأهلية، سياسية ودستورية وعلمية وتعليمية وإعلامية ودفع مؤسسات المجتمع المدنى إلى العمل المؤثر الفعال فى نشاط المصريين وعلاقاتهم. ولقد اجتمعت - لدى فريق المجددين - كل تلك الاستجابات فى كلمتين، ظاهرهما أخلاقى وجوهرهما تاريخى استراتيجى كلمة (مهمة)، وكلمة (واجب). وذلك أن كل رائد من طلائع التجديد كان يضع خطته للنهوض بالأميرين جميعا، متجادلين متداخلين، فهما أمر واحد. كان الرائد من هؤلاء يرى مهمته فى (تأصيل) حقله المعرفى أو الإبداعى أو العلمى ويعمل وثقا أن يكون فى هذه المهمة كنظيره فى أكثر المجتمعات تقدما، وكان يرى واجبه فى المشاركة فى (تأسيس) مؤسسات المجتمع الحديث ويعمل وثقا أن المجتمع المصرى الحديث مؤهل ليكون فى قلب العصر على المستوى ذاته الذى تعرفه المجتمعات الحديثة العصرية. من هنا يرى الراصد أن الرائد المصرى فى القرنين الماضيين كان يبذل فى كافة حقول الإبداع، فهو يؤصل الفنون والآداب الحديثة، ويحرر البحوث فى الإصلاح العام والمقالات الثقافية. والنقد الاجتماعى والجمالى. ويجدد الشعر الموروث. ويقدم المناهج الجديدة والمذاهب السياسية والاقتصادية والاجتماعية والفلسفات الكبرى قديمها وحديثها. وكما كان الرائد يبذل ويجدد، كان رجل فكر وعمل فى ذات الوقت، فرأى

(الواجب) في المشاركة في إقامة المؤسسات الرسمية والشعبية. فأسس هؤلاء المجددون المؤسسات السياسية والقانونية والإدارية والأحزاب السياسية والصحافة ودور النشر والجامعات ومدارس التعليم الحديث ومعهده، ودوائر المال والأعمال والاقتصاد.... الخ.

أين سهر القلماوى من كل ذلك؟

عاشت حياتها - وسط المعارك الفكرية والمنازلات الاجتماعية والسياسية - بيسر مكنها من توجيه ما خلقت به من طموح. ومن حماية ما جبلت عليه من استقلال، ومن تحقيق ما نذرت له من مهمة ورسالة. أنصت تعليمها العام - بالانجليزية - وكان رجاؤها أن تدرس الطب. الجراحة خاصة وكان والدها. الجراح محمد بك القلماوى من أوائل الأطباء المصريين وكبارهم. بيد أن المقادير وضعتها في طريق طه حسين. إمام النهضة وصدارة المجددين غير مدافع. فأقنعها وأسررتها بدراسة اللغة العربية وآدابها بكلية الآداب. وتقدمت في دراستها فقرأها طه حسين وسدد خطاها ووجهها إلى مسالك الدرس المنهجى وإلى طرائق النظر والتوثيق والتحقيق والتقويم، ويسر لها الصلة بالتراث العربى. وأخذ بيدها إلى الموروثات الإنسانية ومستحدثات الحضارة الغربية في الفلسفات والمذاهب والإبداعات الفكرية والأدبية والفنية. وكانت خطتها - بعد التخرج - العمل العام فقررت إصدار دورية - صحيفة أو مجلة - تبث فيها فكرها الشاب ونهجها الحر التجديدى. وتستكتب فيها أعلام التجديد من المفكرين والعلماء والبدعيين. غير أن طه حسين رأى أن تواصل دراساتها العليا وعينها معيدة بالقسم وطلب إليها - في اختيار التخصص - أن تطرق الأبواب الضيقة وأن تمضى فى الطرق الوعرة، وتجاوب الفتاة الطموح مع أستاذها رأس التجديد، فاختارت لرسالتها الأولى - الماجستير - موضوع (أدب الخوارج)، وهو موضوع شائك تاريخيا وعلميا يفر من التصدى له فحول الدارسين. وذهبت إلى بعيد فى دراسة الدكتوراة فاختارت (ألف ليلة وليلة). ومعلوم ما يحيط بهذا العمل من مشكلات فى التوثيق والموازنات والمقارنات والتقويمات. زيادة على ما هو معلوم من حساسية (أخلاقية) تبدو للامة والمحافظةين محرجة فما بالنا بسيدة شابة؟! بإنجاز (ألف ليلة وليلة) صارت سهر القلماوى (رائدة) البحث الأكاديمي فى حقل الدراسات الشعبية. بعد انتهائها من تلك الدراسات وتعيينها عضو هيئة تدريس، تبدى ميلها القوي إلى النقد الأدبي - نظريا وتطبيقيا، وإلى ممارسة الكتابة الإبداعية خاصة الشعر والقصة القصيرة والسيرة. فى ذات الوقت ظلت فى قلب العمل العام. أخص فى هذا الموضوع التفكير والتعبير وسيأتى فى موضوع تال دورها المؤسسى. فكان لها حديث أسبوعي فى الراديو المصرى. وملأت صفحات الصحف السيارة والمجلات بكتاباتها المحررة النازعة إلى أعمال العقل والتوجيه وطلب العلم والوفاء بحاجات المجتمع العصري من نظام وعمل وقانون وجدية والتزام ويفسر هذا التوجه التجديدى عملها الأكاديمي: فى فن الأدب قدمت نظرية الأدب من أول محاولة (أيون) لأفلاطون - وقد نقلتها هى ومحمد صقر خفاجة إلى العربية - إلى آخر الأعمال والدراسات والبحوث التى عاصرتها فى فلسفة الفن بعامه. وفلسفة الفن الأدبي بخاصة. وكنا ولا نزال نتخذ من هذا الكتاب - على صغر حجمه ويسر صياغته - واحدا من الأعمال المبكرة فى حقله. وفى محاضرات فى النقد الأدبي عرضت آخر النتائج التى توصل إليها أئمة النقد والفلسفة وما اعتمدته الدوائر العلمية المتخصصة. فى هذا الكتاب نهجت نهجا جديدا - فريدا فى زمانه: الخمسينات - فجعلت لكل طرف من أطراف الظاهرة الأدبية فصلا قائما برأسه. الكاتب والقارئ، والنص. وكانت هذه الخطه بابا اتسع بعد ذلك فى أيامنا ليصير إلى علم الكتابة ونظريات القراءة. ولها إلى جانب ذلك كله بحوث موجزة فى نظرية الفن وعلم الجمال (مثلا، الشعر والفنون الجميلة: ١٩٦١م)، وعشرات المقالات التطبيقية تقرأ فيها أعمالا قديمة وحديثة: قرأت لك، ومئات المقالات فى التربية والمجتمع والتعليم والعلم. كان مشروع (المهمة) ساطعا لديها منذ البداية: تعقيل الفكر وتحديث الدرس. كانت على يقين أن وراءها مدخرات (عقلانية) منذ آلاف السنين بيد أن هذه المدخرات جمدت. نظروف جمّة معروفة - فى القرون المتأخرة. فكانت ألف باء المهمة مواصلة ذلك النهج العقلانى العتيق فى مناخ يلى حاجات عالم جديد. وكانت على يقين أن وراءها إبداعات فى

العلم والتقنية والفنون، جمدت في عصر الخمول الإبداعي، فكانت أصول المهمة مواصلة الإبداعية بتحديث الدرس الفني والجمالي لتسطع لدى الأجيال الجديدة من العلماء والدارسين منجزات البشرية لتضاف إليها منجزات محلية تقوم بها وعليها وهذا ينقلنا من المهمة إلى الواجب.

المجتمع الحديث يتنهض على المؤسسات وواجب الرائد أن يكون في صف بناء هذه المؤسسات والقلاوى في الصف الأول من طلائع هؤلاء البناة. تبدي واجب بناء المؤسسات لديها في كل مناحي الحياة، المتخصصة الأكاديمية والعامة الاجتماعية والسياسية.

سعى رواد البناء المؤسسي الحديث على أن يجعلوا (كرسيا) للآداب العربية في العصور الحديثة وأفلحوا في مسعاهم وسوا الكرسي باسم علم من أعلام الإبداع الجديد فكان (كرسي الأدب العربي الحديث: أحمد شوقي). كان هذا في أوائل الثلاثينات ودرج الأستاذة الذين نهضوا بهذا الكرسي على أن يقفوا بدرس الأدب الحديث عند أحمد شوقي وعلى أن يتخرجوا من درس من عاصره من شعراء وروائيين ومسرحيين وكتاب قصة القصيرة والسيرة.. إلخ وتولت سهر القلاوى الكرسي في منتصف الخمسينيات. فأتسع عملها ودرسها ليبدأ من فجر النهضة ولينتهي إلى ما يتم حولها وتحت عينيها من إبداع معاصر. وضعت في منهج السنة النهائية بقسم اللغة العربية مجموعة دنيا الله لنجيب محفوظ وكان في الأربعين. ودعت الشعراء والكتاب الجدد ليحاضروا الطلاب في آفاق التجديد الأدبي وفي تجاربهم الذاتية. فدعت صلاح عبد الصبور وكان في الثلاثين ليحاضر في تجربته الشعرية ودعت غيره، ليقع الطالب على (التواصل) أساسا للتاريخ الإبداعي والتجدد الفني. وكان درس اللغة وآدابها في القسم في فرعين كبيرين: قديم وحديث. فسعت سعيها المنظم - بعسر شديد - لتميز التخصصات والحقول بصورة علمية دقيقة تعرفها الجامعات في المجتمعات المتقدمة: أسست، وزملاء لها، كراسي للنقد الأدبي والأدب المقارن والأدب الشعبي وعلم اللغة وتمت للجامعة المصرية أركانها المؤسسية العصرية. ونرى اليوم أن الجامعات الجديدة، في مصر وسائر البلاد العربية. تسير في الدرب نفسه وتعمل بالنهج نفسه. الحقيقة التاريخية هنا أن سهر القلاوى كانت من آباء بناة (المؤسسات الجامعية) وطلانهم التي نراها اليوم ونعمل بها في أركان العالم العربي الأربعة.

وامتد الواجب - إقامة مؤسسات المجتمع الحديث - إلى مداه؛ فتجاوزت الأكاديمية والإبداعية والعلمية إلى مناحي الحياة العامة الأساسية:

- تأسيس اتحاد الجامعات المصرية ورئاسته.

- رئاسة الاتحاد النسائي المصري خليفته مؤسسته هدى شعراوى.

- رئاسة الاتحاد النسائي العربي.

بل إن هذا الواجب المؤسسى قد امتد إلى بعيد: إلى المؤسسة التشريعية - البرلمان - فكانت عضوا نشطا في مجلس الشعب، وشهدت لجنة الثقافة والإعلام به، نهجا جديدا ونظرا فريدا، وشهدت جلساته العامة معالجات مضيئة للمشكلات الراهنة ورؤى متقدمة لمستقبل آت.

” سهير القلماوى ... وأنا “

أحمد شمس الدين الحجاجى

ماذا يمكن أن أكتب عن سهير القلماوى وهى الأستاذة التى أدين لها بالكثير. لقد منحتنى أمى نور الحياة وريبتنى، ومنحتنى سهير القلماوى نور العلم. فعلمتنى فأنا مدين لكليهما بالحياة . فأنا بضعة منهما وقد شكلا العقل والقلب معا .

وحين تسألنى الأستاذة الدكتور هدى وصفى أن أكتب عن سهير القلماوى فإننى أقف حائرا أأكتب بحثا أوضح فيه قدرتها العلمية ودورها العلمى والإنجاز الذى حققته فى أعمالها؟ وإنى أشعر أن هذا شئ يستطيع أى باحث جاد أن يحققه . ولكن هناك شيئا بينى وبين سهير القلماوى لا يشاركنى فيه أحد، وهو العلاقة الخاصة والحميمة والوطيدة بينى وبينها، فأنا مدين لأستاذيتها الدين الذى يدين به الولى الصوفى لشيخه وهو يقوده فى عالم الغيب ليتعرف على الوجود ويخطو خطوه فيه حتى لا يضل ولا يستطيع الشيطان أن يغويه بالقدرة التى منحت له . فالقدرة التى يمتلكها الولى مربها إلى شيخه العلم . فلو أدرك أنها ملكه لضل وتاه وسقط فى الجحيم . وللمتصوفة كلمة باقية فى هذا الموضوع ” من لاشيخ له فشيخه الشيطان “ . وأنا أرى سهير القلماوى هى العلم وهى الأستاذ الذى فتح لى باب المعرفة فى هذا الوجود.

وإنى لأشعر أن تجربتى معها هى خير ما يمكن أن أقدمه هنا . ولعل فيها بعض ما يوضح جوانب الأستاذ المعلم والتى يمكن أن يكون بعض من تلامذتها قد رأوها بوضوح، ولكنهم بالتأكيد رأوها بطريقة مختلفة عما رأيت . فكل منا رؤيته وقدرته على الفهم وعلاقة ما يرى بنفسه . وخير ما أكتبه عنها هو علاقتى بها .

ولقد بدأت هذه العلاقة مع بداية تركى الصعيد والذهاب إلى القاهرة، وعندما تحرك القطار بى من الأقصر فى عام ١٩٥٥ بعد انتهاء امتحانات الشهادة الثانوية . لم أكن أفكر فى دخول الجامعة . كنت أفكر فى القاهرة مركز الإشعاع الأدبى الذى يمكن أن يتيح لى فرصة أن أدخل عليها، فالأدب ليس فى حاجة إلى شهادات . وإذ بالقاهرة تأكلنى فلم أكن بها سوى قطرة فى محيط . جميع المفاهيم التى قدمت بها إلى القاهرة تتكسر . الشعر ليس هو الشعر . فلقد هد الشعراء عمود الشعر القديم . وحركة الشعر الحر تبدأ قوية وكتابة القصة تغيرت . يوسف إدريس أخرج مجموعته ” أرخص ليال “ ويقدم الكتابة القصصية الجديدة .

طه حسين يقدم المجموعة الجديدة وسهير القلماوى تلقى حديثا فى الإذاعة عن يوسف إدريس يعثل نبوءة عنه، تتحقق النبوءة ليصبح واحدا من أهم كتاب القصة القصيرة فى العالم العربى .

وتقلل أبواب الأمل إزائى، ولم يكن أمامى من طريق سوى الالتحاق بالجامعة فدخلت قسم اللغة العربية لأبدأ البداية الصحيحة لن يريد أن يحترف مهنة الأدب . وبعد دخولى الجامعة اكتشفت أنها ليست البداية الصحيحة فما أكثر ما يدرس الطالب فى قسم اللغة العربية، أشياء لاتجعل منه شاعرا، أو قصاصا أو مسرحيا. وإنما تجعل منه عارفا لطبيعة حرفة الأدب . كان هذا الاحساس مثلا لخيبة أمل كبيرة . فقررت أن أهمل مالا أحب من المواد وأن ألترم بكل ما يتصل بدروس الأدب .

وكانت سهير القلماوى تلقى محاضرات لطلبة السنة الثالثة فى مادة النقد القديم وفى السنة الرابعة محاضرات فى مادة الأدب الحديث وانتظمت فيهم .

فى هذا العام رقيت سهير القلماوى إلى درجة الأستاذية وحصلت على جائزة الدولة التقديرية ثم أصبحت رئيساً لقسم اللغة العربية . وهنا ذهبت لأهنتها ، دخلت حجرة القسم فليس لرئيس القسم حجرة خاصة به ، كانت تجلس أمام أحد المكاتب فوقفت أمامها .. لم أتكلم ولم يخرج من فمى حرف واحد ، فقط نظرت إليها نظرة طويلة ونظرت إلى منتظرة أن أقول شيئاً ولم أقل شيئاً وخرجت .

لقد كنت منبهراً بسهير القلماوى وعشت عمرى كله منبهراً بها . والغريب أنى لم أهرب أحداً بعد أبى . لقد كنت مشهوراً بين زملائى وأهلى بقدرتى على المواجهة . وهانذا أقف أمام سهير القلماوى عاجزاً حتى عن النطق . خرجت من مكتبها ، عشت أياماً طويلة أفكر فى إخوانى البنات ، فأنا صعيدى من الأقصر كان أقصى تعليم وصلن إليه هو نهاية الدراسة فى المدرسة الإلزامية . وجميعهن مشهورات بالذكاء والحكمة . وأنا شخصياً كنت فى صف توقف أختى الصغرى عن التعليم وكنت أسأل نفسى أى جريمة ارتكبت فى حق أخواتى البنات وغيرهن كثيرات . ماذا لو تعلمن؟ ألا يمكن أن تكون فيهن واحدة مثل سهير القلماوى ، المرأة التى تقف على رأس قسم اللغة العربية ، الحازمة الجادة القادرة على أن تفرض احترامها على جميع الرجال . ومن يومها وأنا أقف مع تعليم المرأة ودخلت صراعاً حاداً داخل أسرتى الصغيرة والكبيرة من أجل تعليمهن .

لقد صنعت سهير القلماوى تغييراً كبيراً فى شخصية الصعيدى المتزمت . لقد كانت سهير القلماوى العلم الحقيقى فى كثير من خطوات حياتى . وكنت أغار عليها من كل من يريد أن يمسها بسوء ولو بكلمة .

أذكر أن واحداً من الأدباء كتب عدة مقالات فى صحيفة الآداب البيروتية يهاجم فيها سهير القلماوى هجوماً لفظياً مقذعاً ، وتالت وأردت أن أنشر رداً عليه ، وعلمت سهير القلماوى فأرسلت إلى وظيفتى منى ألا أرد عليه . أو أنشر حرفاً . وقالت كلمة مازلت أذكرها . لو كان مثل هذا الكلام يؤلنى لما أصبحت سهير القلماوى . هذه الجملة المؤكدة لقوتها كانت تدفعنى دائماً إلى مزيد من احترامها ولزيت من احترام كل امرأة تدافع عن حقها فى الوجود بالأنا تخطى كلمة كاذب يحاول أن يجرى بها إنسانيتها ووجودها بصفتها امرأة وإنساناً .

لقد اقتربت من سهير القلماوى فى السنة الثالثة فى الكلية ، فلقد عرفت أنها تعرف على الكثير وأنها تعرف إهمالى لكثير من المواد التى تدرس فى القسم والتي لا أعدها من مواد الأدب .

ولم تعبر لى عن شئ من اعتراضها على ماأصنع . وذات مرة أرسلت إلى لتبلغنى أنها علمت أنى أكتب مسرحيات وأنها تريد أن تقرأ لى . فأعطيتها مسرحية عنوانها "الخرافة الكبرى" عن الحرية والصراع بين قابيل وهابيل . قرأت المسرحية وأخذتها إلى البرنامج الثانى وكان هذا البرنامج قد تكون حديثاً يقدم الحركة الأدبية والثقافية . وألقى الدكتور على الراعى حديثاً عن المسرحية . وكانت سهير القلماوى سعيدة سعادة بالغة ... وطلبت منى أن أذهب إلى البرنامج الثانى لأخذ صورة من المقال .

كانت سهير القلماوى تعتز بتلامذتها اعتزازاً غير عادى . كانت تجمعهم فى رداثها . والغريب أن معظم طليعتها والخارجيين من رداثها كانوا يمثلون تجمعاً مختلفاً فمنهم الناصرى والاشتراكى والإخوانى والوسطى ، كانوا يمثلون عوالم شتى اجتمعوا على أستاذ واحد وهو سهير القلماوى . وكانت علاقتى بهم قوية جداً كان منهم عبدالمحسن طه بدر رحمه الله وعبدالنعم تليمة وطه وادى وسيد النساج وجابر عصفور وأحمد على مرسى وارتبطت بها نبيلة إبراهيم وسيد البحرأوى برباط علمى وثيق وكذلك كثير من الباحثين فى مصر والعالم العربى . لقد كان اعتزاز سهير القلماوى بتلامذتها مضرب ألامثال فهى قد وقفت بجوارهم ودفعتهم نحو العلم والتفيدة العلمية فى كل اتجاه علمى اتجهوا إليه .

وكننت أدرك إدراكا واضحا فى السنة النهائية لدراسى أن هذا سيكون آخر عام لى فى كلية الآداب، فلم أكن أفكر فى الدراسات العليا أو العمل فى الجامعة، فقد كننت أتصور أنى سأعيش فانا كاتبا للمسرح . وقد بدأ إحساسى بأن هذا العام عام الدواع للعلاقة الحميمة بينى وبين سهير القلماوى، وكان ذلك يؤلنى حتى استدعتنى سهير القلماوى وحدتتنى بلهجة حازمة صارمة .. أوقف فوضوية الفنان فىك وشد حيلك هذا العام ... لتستمر طالبا فى الدراسات العليا ... وكانت تشاركها هذا الرأى الدكتورة هدى حبيشى المدرس فى قسم اللغة الانجليزية فى ذلك الوقت، كان كلمات سهير القلماوى بالنسبة لى أمرا يجد هوى فى نفسى فانا أريد أن تمتد علاقتى العلمية والإنسانية بسهير القلماوى . وفعلا التحقت بالدراسات العليا .

وكانت بطالة الجامعيين فى ذلك الوقت متفشية بشكل حاد، فعملت مدرسا فى مدرسة الأخشيد الابتدائية الخاصة بالنيل براتب ستة جنيهات فى الشهر. وعلمت سهير القلماوى فستدعتنى وأخبرتتنى أنها اختارتتنى لأعمل باحثا وجامعا للتراث الشعبى بمبلغ خمسة وعشرين جنيهها فى مركز أنشئ حديثا للفنون الشعبية، فرفضت فانا لم أكن أريد أن أعمل فى ذلك الوقت فى الفنون الشعبية ولم أكن أريد أن أغير اتجاهى نحو المسرح. وأظن أنها فوجئت برفضى ولكنها احترمت موقفى وردت بسرعة - تريد أن تعمل فى اليونانى والرومانى تقصد المسرح، قلت لها: نعم. ولم أكن أعلم بعد ذلك أن مابلطته منى سهير القلماوى قد أصبح طريقى الذى يعرفنى الناس به .

وشعرت منها بالرضا وأن أقدم لها خطة بحث الماجستير عن " النقد المسرحى فى بداياته الأولى " وسرت فى طريقى . توفى والدى رحمه الله وعملت فى أسوان وهى مكان بعيد عن منطقة عملى البحثية، فمادة البحث موجودة فى الصحف والمجلات القديمة الموجودة فى دار الكتب بالقلمة ودار الكتب بباب الخلق وكننت أشعر بأنه من الضرورى أن تعرف أنى متابع للعمل فى البحث . وكننت أقدم لها بعض الدراسات التى لم تكن تمثلتنى بحق وكننت تعلم أنى أريد فقط أن أرضيها فانتظرت حتى عدت إلى القاهرة وأنهيت بحثى وقدمته إليها كاملا وأعطتنى موعدا لمقابلتها لتقول لى رأيها فى البحث وعدت إليها فى الموعد المحدد الذى كان يمثل لحظة حاسمة أرئتنى قوة سهير الإنسانية والأخلاقية، وذهبت إليها ولم أجدها، كننت فى اجتماع مع مدير الجامعة انتظرتها فى حجرة القسم ودخل زميل وصديق عزيز على نفسى اختلف معها فهو يرى أنها لاتريد تعيينه معيدا فى القسم وتمنعه مما يرى أنه حق. وأخبرتتى الصديق أن كثيرا من طلبة سهير القلماوى لايحادثونه خشية منها وعندما رآها الصديق قادمة من بعيد خرج .

ودخلت سهير القلماوى الحجرة وجلست على كرسيها وقتحت درج مكتبها وأخرجت مطروفا به رسالتى موقعا منها بالموافقة على طبع الرسالة . ومع فرحتى بهذه الموافقة كننت حزينا وأنا أرى أحد أصدقائى الشبان لايرى فى الدكتورة سهير ماأراه . ولم أترك مكانى وصوتها يطلب منى أن أذهب لأسرع بطبع الرسالة فقلت دون أنظر إليها .. "أنا عزيز أتكلم فى موضوع يادكتوره ... وتحديثت إليها بأنى غير موافق على رفض طلب صديقى أن يعمل معيدا بالقسم . وإذا بوجه الدكتورة يتغير .. صديقك هذا كتب فى شكواى ملووءة بالأخطاء ووضعت ورقة الشكوى أمامى وبالطبع لم أنظر إليها وإنما قلت: إنه ابنك ومن الممكن أن يخطئ والمطلوب تسامحك فانت أمنا جميعا . كانت هذه أول مرة أستبدل فيها كلمة بكلمة أستاذة، وكننت هذه أيضا أول مرة يدور بينى وبينها حوار فيه اختلاف من هذا النوع فلم أكن أريد أن أخسرهما وكننت اتفنى أن يتغير موقفهما من صديقتى . وأنهت الدكتورة سهير هذا الحوار ياأخى كلمنى مرة عن نفسك . فقلت لها أريد أن يتعين هذا الصديق فانت فى نظرى كبيرة جدا .

وخرجت وأنا أشك فى أنى قد أكون أغضبتها، وجاءت ساعة الدفاع عن درجة الماجستير وجلست أمام اللجنة المكونة منها ومن الدكتور شكرى عياد وعبدالحاميد يونس الذى بدأت به المناقشة ثم الدكتور شكرى عياد وبعدها جاء دورها . وكننت أشعر أن شيئا سيحدث هل غشيت منى سهير القلماوى أم أن ماصنعته لم يؤثر فيها . وحدثت المفاجأة بالنسبة لى؛ تكلمت سهير

القلماوى لمدة خمس وأربعين دقيقة عن الرسالة وقبعتها ثم عن شخصية الباحث وأعطتني صفة الفنان الدافع عن وجهة نظره والذى يحمل موقفا يصير عليه وهو موقف جدير بالاحترام . كانت المناقشة بيني وبين أساتذتي صاحبة صاحبها جدل طويل . وعندما تحدثت سهير القلماوى كنت مجرد متلق تمنيت لو سجلت كلماتها لأسمعها لأولادى بعد ذلك . سهير القلماوى الأستاذة التى سجلت موقفا بأن اختلاف الأستاذ مع التلميذ لا يفسد للود قضية . التقت بى فى اليوم التالى، لقد ذهبت لأشكرها فإذا بها تقول لى أنها عندما ذكرت نتيجة الامتحان وهو حصول الطالب على درجة الامتياز بإجماع الآراء كانت تريد أن تقول لى أن أحدا لم يعطنى شيئا من عنده وأن هذا حق طبيعى لم يكن هذا القول يطربنى على معناه الحقيقى ولكنه كان يطربنى أن تقوله سهير القلماوى ليؤكد لى المعانى الرفيعة فى سلوكها المتميز مع تلامذتها فلاشك أن لها مواقف من هذا النوع مع كل واحد منهم على حدة، محاولة إعطاء الثقة للتلميذ حتى يكبر ويصبح الأستاذ أو الشيخ المعلم لتلاميذه وهى سمة تمتع بها معظم من تتلمذوا على يديها، تعطى ونكر أنها أعطت، وتكلمة لدورها المعلم فإنه ما إن انتهيت من الحصول على الماجستير حتى رأت سهير القلماوى أن لتلميذها مكانا فى عالم المسرح عليها أن تساهم فى تقديمه إليه . فأرسلت لى ذات يوم فى أوائل العام الدراسى سنة ٦٥ فذهبت إليها فأبلغتني أن عميد المعهد العالى للفنون المسرحية يريد أن يرانى . فذهبت إليه والتقيت به فوعدنى بالعمل معيدا بالمعهد . الغريب أن هذا الوعد كان أول علاقة ذهنية لى بالتفكير فى العمل الجامعى ولم يتحقق هذا الوعد لأسباب كثيرة ولكنى عملت عاما بعد سنوات بالمعهد منتدبا عاما دراسيا كاملا جعلنى أتوقف تماما عن التفكير فى العمل به.

وبدأت مع سهير القلماوى فى التسجيل لدرجة الدكتوراه فى موضوع الأسطورة فى المسرح المصرى المعاصر وكنت أرافقها فى سيارتها ومعنا تلميذها المخلص عبدالمحسن طه بدر حين قالت له : أحمد لم يعنى أبدا إنه يعرف مايريد وسيكمل طريقه .

وكان الغريب فى الأمر أن بحثى فى الماجستير عن بواكير النقد المسرحى جعلنى أدرك أن للتراث الشعبى دورا كبيرا فى تشكيل المسرح العربى كله وعندما دخلت فى موضوع الأسطورة كنت أقدم التراث الشعبى من أوسع وأعرق أبوابه ولم أكن أدرك أن ماطلبت منى سهير القلماوى من أن أعمل فى التراث الشعبى هو الذى سيكون مركز اهتمامى الأول والذى سيعرفنى الناس به .

لم يمر وقت طويل على حصولى على الماجستير وتسجيلي للدكتوراه حتى -كانت سهير القلماوى تقوم بنفسها بتعيين صديقى معيدا فى قسم اللغة العربية وداخل القسم ازدادت معرفته بها وتحولت عواطفه لى حب تلميذ جارف لأستاذته .

وانصرفت لى عملى فى بحث الدكتوراه وأخذت أشعر بالاحباط فمعظم الأبحاث التى تناولتها تعرضت لها من خلال الحديث عن الدين المصرى القديم وذهبت إليها أحمل قدرا كبيرا من التشاؤم فأنا لا أملك أدوات البحث فى الأسطورة كعلم . فقدمت لى مجموعة من الكتب عن الأسطورة وابتمت وهى تقول - لا أحد يبدأ طريقا جديدا يملك أدواته كاملة . ولكنك ستملكها قبل أن تنتهى من بحثك، المهم أن تصبر فى عملك .

كانت سهير القلماوى تتكلم دائما عن أولئك الذين عبروا البحر تقصد أوروبا بحثا عن العلم ومااستفادوه هناك من علم واتساع رؤية، فأمثال هذه الموضوعات تحتاج إلى السفر إلى جامعاتها . وكان هذا بالنسبة لى مستحيلا فهذا يحتاج إلى أموال كثيرة أو رعاية الدولة . وأنا شخصيا كنت قانعا فى مكاني مدرسا بالتعليم الثانوى .

وفى أحد الأيام أرسلت جامعة هانكوك للغات الأجنبية فى كوريا تطلب من قسم اللغة العربية محاضرا، ولم تكن الجامعة تسمح للمعنيين بالسفر للتدريس بالخارج واقترح أصدقائى فى القسم، النعمان القاضى رحمه الله وعبدالمعظم تلميذه وأحمد مرسى وجابر عصفور، إرسالى إلى هناك وكانت سهير القلماوى رئيسة القسم قد كتبت اسمى قبل أن تعلن الموافقة على سفرى.

وأعددت العدة للمفر وحملت معى مصادر الدراسة بالعربية . وسافرت إلى كوريا وأملى كبير فى أن أستطيع امتلاك أدوات بحثى . ولم تكن كوريا بلداً أوروبياً وإنما كانت بلداً فقيراً يخطو خطواته الاقتصادية الأولى . وكانت مصر تسبقه كثيراً . وكانت فكرة النمو الاقتصادي تمثل هما شاغلاً للدولة وللأفراد . العمل هو أساس الحياة فى كوريا . يعيش الإنسان بأقل زاد؛ الأرز ونوع من المخلل "الكمشى" والسلك الصغير المجفف الذى يخلطه بالأرز . وأخذت أبحث عن الأسطورة فإذا بى أعود إلى موقعى فى مصر وهو قراءة الكتب عن الأسطورة فجعلتها همى الأول . وبعد أن تعرفت على المجتمع الكورى اكتشفت الأسطورة فى حياة الكوريين رأيتها عقيدة معاشة ورأيت الشعائر الشامانية تمارس فوق قمم جبال كوريا فى أعيادهم الدينية ورأيت البوذيين فى معابدهم يعيشون الطقوس البوذية . واستهوئنى الحياة الأسطورية فشاركتهم فى كل طقس ذهبت لأشاهده ووسط الشعائر الأسطورية التى عشتها انتقل بى العقل إلى العالم العربى وقضية المسرح وعدم ظهوره . تلك القضية التى حيرت العلماء وجعلت لكل منهم رؤية مختلفة فى تحديد الأسباب التى أدت إلى عدم وجود مسرح فهمت من ردها إلى عجز العقليّة العربية . ومنهم من ردها إلى عدم تكون الدولة . وسارت هذه القضية فى اتجاهين أحدهما يدين العرب والثانى يدافع عنهم . ووسط هذه الشعائر تكتشف لى الأسباب التى أدت إلى عدم وجود مسرح فلم تكن سوى الأسطورة التى رأيتها فوق جبال كوريا . الأسطورة التى تمنح الحياة للأشياء جميعاً وتجعل أرواح الموتى الأجداد قوة حية فاعلة فى الوجود يتكرر فى الشعيرة تمثيلها . ليست موجودة فى عالم الجزيرة العربية ، الأسطورة فى كوريا ارتبطت بالخصب والأسطورة فى الجزيرة العربية ارتبطت بالجفاف والبحث عن الحياة . أسطورة الخصب تقوم شعيرتها على إعادة تمثيل الحياة بينما أسطورة الجذب لايعاد فيها تمثيل الحياة متجسدة فى المسرح الذى ارتبط بأسطورة الخصب وهنا كتبت كتابى " العرب وفن المسرح" لأفسر فيه ظاهرة عدم وجود المسرح ورددتها إلى طبيعة الأسطورة العربية .

وبعد أن اقترحت الأسطورة عالمى كله تكتشف أيضاً أننى فى مصر لم أكن أعيش فى حياتى فى الاقصر إلا فى الأسطورة المصرية التى تشكلت من اختلاط العقيدة المصرية القديمة بالمسيحية والإسلام . حين أدركت ذلك وجدت أن على أن أوقف نشوة الحياة التى عشتها مكتشفاً لرؤية الأسطورة والعيش فى جنبها . وأن أعبر البحر أريد لبحث الأسطورة علمياً كما تريد أستاذى سهير القلماوى . وذهبت إلى أمريكا والتحقت بجامعة بركللى ولم أبق بها طويلاً فقد استهوئنى التلقى بعيداً عن قاعة الدرس فتركته واتجهت إلى أوروبا وأعمل وأدرس حتى وجدت الأسطورة مرة ثانية عند قبائل الفجر فى فنلندا وهنا شعرت أننى أستطيع الآن أن أبدأ فى بحثى فعدت إلى مصر سنة ١٩٧٠م وقدمت إلى الدكتورة سهير القلماوى كتاب " العرب وفن المسرح" كنت أريد أن أقول لها إننى كنت أعمل فى غربتى بلا توقف .

وحين عدت كانت سهير القلماوى قد استقالت من رئاسة قسم اللغة العربية لتعمل رئيساً لهيئة الكتاب . وعلمت أن كثيراً من زملائى قد اعترضوا على ذهابها للعمل فى الهيئة فهم يرون أنه لاشئ يعلو على أستاذية الجامعة .

واختارت سهير القلماوى تلميذها عبدالمحسن طه بدر ليكون وكيل إدارة الهيئة ولكنه كان متشدداً فى أمر العلاقة بين الأستاذ والمناصب الحكومية ولم تغضب سهير القلماوى واتجهت إلى تلميذها الشاعر صلاح عبدالصبور حيث نقلته من التعليم الثانوى من الدرجة الخامسة إلى الأولى ليكون صلاح عبدالصبور وكيل الهيئة العامة للكتاب . وعوتبت سهير القلماوى فيما صنعت . وكان رأى سهير القلماوى بسيطاً لقد عينت الدولة صلاح عبدالصبور فى الدرجة الخامسة والدولة تعينة أيضاً فى الدرجة الأولى ، صلاح عبدالصبور الشاعر الذى يستحق هذه الترقية سواء أكانت سهير القلماوى مديرة للهيئة أم لم تكن مديرة . كان تقدير سهير القلماوى لصلاح عبدالصبور الشاعر هو أكبر تقدير وجه إليه فى هذه الفترة .

وقد أثبت صلاح عبدالصبور جدارته وأنه يستحق تكريم سهير القلماوى ، فكان يقوم بعمله على خير وجه دون أن يشغله عمله فى الهيئة عن ممارسة إبداعه الشعرى والأدبى .

وذات يوم دخل عليها صلاح عبدالصبور ليبلغها أنه وقع عقدا مع ناشر لبناني لينشر له بعض أعماله وناقشته سهير القلماوى فى هذا الأمر إذ كيف يكون مسئولا عن دار نشر كبيرة ثم ينشر فى لبنان؟ فأبلغها أنه فى حاجة إلى نقود. حمدت له سهير القلماوى صراحته وغفرت له مارأته خطأ. وطلبت منه ألا يكرر ذلك . ولم تمض أيام حتى جاءها الوشاة بشكوى عما صنع صلاح عبدالصبور وقالت لى بالحرف الواحد: كيف أحاسب انسانا صادقا اعترف لى بخطأ ارتكبه؟

ولم تنشر سهير القلماوى كتابا واحدا من كتبها الكثيرة سواء أكانت تأليفا أو ترجمة فى الهيئة . فقد كانت ترى أنه من العار أن تأخذ مليما واحدا من الهيئة وهى رئيسة لها . ثم أعطت كتابها "المحاكاة " لأحد تلامذتها لينشره ولم تأخذ مليما واحدا على هذا النشر، وعندما تركت الهيئة وعادت إلى عملها استأذنا فى الجامعة عانى صلاح عبدالصبور الكثير، فمدير الهيئة الذى خلف الدكتور سهير عاقبه بصمت لأنه تلميذ سهير القلماوى فجعله وكيلًا للهيئة بلا اختصاصات. انتدب صلاح عبدالصبور بعد ذلك ليكون مستشارا ثقافيا لمصر بالهند وعاد ليصبح رئيسا للهيئة العامة للكتاب فكان خير مدير للهيئة وكانت أيامه أزهى عصورها كون فيها عددا من الصحف التى أصبحت من أهم الصحف العربية فى عالم الأدب والكتاب وكان مكتبه ممتددا حيا للأدباء والمثقفين. لقد أكد صلاح عبدالصبور استشراف الدكتور سهير وقدرتها على رؤية الرجال ومعرفةهم.

أنشأت سهير القلماوى مجلة الفنون وكان صلاح عبدالصبور نائبا لرئيس التحرير. وفوجئت بالدكتورة سهير القلماوى تضع الفصل الأول من كتاب "العرب وفن المسرح" فى صدر مقالات المجلة . وقرأت كلمة نائب رئيس التحرير صلاح عبدالصبور وتعجبت أيضا فهو ينوه بمقالى .

ووسط رضائى بنشر سهير القلماوى لمقالى قررت أن أتوقف عن العمل فى التعليم الثانوى فكرت أن أعود لنفسى كما بدأت إلى حلمى القديم أن أعمل بالكتابة، ولكن سهير القلماوى أنقمتنى حجرا. أبغتنى بطريقتها أنها غير راضية عن صيغى - أخشى ياأحمد أن يكون اتساع رحلتك أفقدك الانضباط . والآن اجلس واكتب بحثك وفعلنا تركت كل شئ وأقفلت الباب على نفسى. وأخذت أكتب وأعطيتها جزءا مما كتبت، كنت أفسر فيه الأسطورة تفسيراً فرويديا. وعدت إليها ومعنى فصل آخر متصورا أن أسمع مدائحها فيما كتبت، أعطيتنى أوراق البحث التى قرأتها، ولم تقل لى شيئا غير كلمة واحدة: ما هكذا تكتب الرسائل . أخذت الأوراق. ذهبت إلى المنزل لأحرق الأوراق جميعا وألزم بيتى لمدة عام وبقيت لم ألتق فيها بسهير القلماوى، وباستثناء مدة غربتى كانت هذه أطول فترة أغيب عنها قلم أكن أريد أن أخيب ظننا فى وكان على أن أستعيد نفسى باحثا . كانت غيبتى فى بيتى تكوينا جديدا . كانت فترة دراسة وتامل وحياة مع الأسطورة والمسرح . وبدأت أكتب الرسالة. إن أنسى هذه الأيام . لقد كانت تمثل صحة عقلية نادرة لى . كان النوم جزءا من عملى فلم أتم فيها أكثر من خمس ساعات فى اليوم كان البحث يقتحم فيها أحلامي . فإذا استيقظت لا أستعيد قراءة ماكتبته وإنما أكمل من آخر كلمة كتبتها وأخذت أذهب لمقابلتها لأقدم لها ماكتبته وأخبرها أنى فى طريقى لالائتها. هذه المرة لم تأخذ الأوراق معها إلى منزلها وإنما تركتها فى أحد أدراج مكتبها واستمر لقائى الأسبوعى معها حتى أعطيتها آخر فصل فى الرسالة . فنظرت إلى ثم أخرجت الفصول التى أعطيتها إياها من درج مكتبها وضمت إليها الفصل الأخير. والتقيت بها بعد ذلك وقد قرأت البحث وأجازته للطبع وحدد موعد للمناقشة وكان يوم المناقشة يوما مشهودا، فقد عشت أياما لم تذق فيها عيني النوم وجلست ساعة للمناقشة فاقد القدرة على الحس بمن حولى . كانت لجنة المناقشة مكونة من الدكتور عبدالحميد يونس والدكتور عبدالقادر القط ونتيجة للفقد التوازن كنت متوترا، وغلظا فى ردودى بصورة لم تعهدها فى . لقد كنت أمثل صورة الصعبدى فى معركة يدافع فيها عن نفسه وليس فى مناقشة يرد فيها على أساتذة أجلاء، أشارت الدكتورة سهير إلى دكتور عبدالحسن طه بدر ليشعل لى سيجارة، فمع أنى كنت مدخنا شرها إلا أنى لم أدخن سيجارة واحدة أمامها . وقد تصورت أن هذا التوتر

والحدة التي كانت واضحة على مردها إلى عدم التدخين، وأشعلت سيجارة وراء سيجارة ورأت الدكتورة سهير أنى لم أهدأ. فكتبت ورقة وأشارت إلى الدكتور عبدالمحسن أن يعطيها لى فقرأت الورقة وإذا فيها كلمة " تحشم " هنا أدركت أن الأمر قد زاد عن الحد فحاولت جاهدا الهدوء والتوقف عن الرد الغليظ . وجاء دورها فى المناقشة، لم تقل عنى مآلاته فى مناقشة المناجستير تغيرت نبرتها تماما كانت أول كلمة قالتها أحمد شمس الدين الحجاجى لم يتغير ويبدو أنه لن يتغير ثم انتقلت إلى موضوع الرسالة .

وبعد أيام من المناقشة قالت لى الدكتورة سهير رأيت فيك أشياء لم أكن أعرفها من قبل . ولم أرد. واتجهت الدكتورة إلى د. عبدالمحسن لتطلب منه أن يقرأ الرسالة ليعرف قيمتها العلمية والجهد الذى بذل فيها وقارنته بعمل مقارب لها فى الموضوع ورأت أن هناك فرقا كبيرا بينهما. قد ترق سهير القلماوى ممل وقد تغلظ وهى دائما بالنسبة لى المعلم الذى يعرف متى يرق ومتى يغلظ. لقد طبعت الرسالة فى كتاب وأهديته لها وآلتى أن يسقط الاحداث فى الطبعة الثالثة . ولاشك أنى سأعيده إن كانت هناك طبعة أخرى للكتاب .

سافرت بعد المناقشة إلى أمريكا لأعمل فى واحدة من أكبر جامعاتها . وعلمت وأنا هناك أن الدكتورة سهير قررت تدريس بحث الدكتوراه على طلبة السنة الرابعة فى قسم اللغة العربية فى مادة الأدب المقارن . وبدأ الحاج الدكتورة سهير القلماوى على أن أعود وكان أصدقائى من تلامذتها أيضا يرون هذا الرأى النعمان القاضى وعبدلنعم تليمة وجابر عصفور وجاء أحمد مرسى خصيصا إلى أمريكا ليبلغنى بضرورة عودتى إلى مصر. وكان أن عدت وسعدت سعادة غامرة وهى ترائى أقوم بعملى فى القسم .

حين عدت للعمل فى القسم كانت سهير القلماوى قد انتخبت عضوا فى مجلس الشعب . ووقف بعض تلامذتها يعترضون عليها قيامها بهذه المحاولة ولكنى كنت أفهم دوافعها تمام الفهم إنها معلم وموجه تؤمن بوظيفة المعلم فى التوجيه والتغيير . فهى لا تؤمن بالمعلم من أجل العلم . وإنما المعلم من أجل البناء والنهوض بالأمة، علاقتها بطليتها علاقة المعلم الموجه الذى يبني شخصا من أجل أن يقوم بدور فعال فى مجتمعه، امرأة قادت الرجال وينتقم وضربت المثل الأعلى على قوة المرأة ودورها فى بناء مجتمعا .

لقد كانت من أوائل الفتيات اللاتى التحقن بالجامعة وتخرجت فيها سنة ١٩٣٣ . وكانت أول فتاة مصرية تحصل على الدكتوراه سنة ١٩٤١ . وكانت رئاستها لقسم اللغة العربية تدعم دور المرأة والحكمة فى القيادة، كما كانت مضرب المثل للنزاهة وحكمتها فى القيادة ثم كانت مضرب المثل للنزاهة والقدرة على الإدارة فى منصب من المناصب العامة وهو رئاستها للهيئة المصرية العامة للكتاب وإقامتها أول معرض دولى للكتاب فى مصر. ولم يقم هذا المعرض للقيمة جمالية وإنما كان ليزداد الاهتمام بالكتاب وأن توسع دائرة انتشاره. وهذا ماحدث فقد أصبح هذا المعرض نموذجا يحتذى فى معظم البلدان العربية وجعل سوق الكتاب العربى رائجة فى جميع أرجائه . لقد ركزت سهير القلماوى فى اهتمامها بالكتاب على الطفل والاهتمام به وبالكتب الموجهة إليه . لذا لم يكن غريبا أن تتجه سهير القلماوى لمجلس الشعب لتكون واحدة من صناع التشريع لشعبها فهذا الدور يمثل طبيعتها الموجهة المصلحة الزراعية لصالح الآخرين.

وإذا ما نظرنا إلى مجمل أعمالها الأدبية يتبدى فيها دور الموجه الربى، لا يمكن أن يخرج كتاب من كتبها عن هذه الوظيفة التى آمنت بها وكلفت نفسها بها ، لقد كانت سهير القلماوى ملتزمة فى حياتها وفى سلوكها وفى كل ماكتبت . كان كتابها الأول أحاديث جدتى محاولة لتعلم قراءتها من خلال هذه الأحاديث وسأتوقف عند ثلاثة كتب لها وهى "ألف ليلة وليلة" و"المحاكاة" و"النقد الأدبى".

فى كتاب ألف ليلة وليلة كانت أول من تعرض بالدراسة العلمية للأدب الشعبى . وكان عملها كشفا باللغة العربية للفروق بين الشفاهية والتدوين ومحاولة الدعوة بشكل غير مباشر إلى

إعادة النظر إلى هذا التراث الذى أهمله الباحثون العرب إهمالا كبيرا إلى درجة أنه عد من التسلية المحرمة فالتراث الشعبى كله عانى كثيرا من رفض الصفة له حتى أن ابن كثير جعل الاستماع إلى رواية السير يدخل فى باب التحريم وقد أدرك أستاذنا طه حسين ما أرادت من دراسة ألف ليلة وليلة فيذكر أنها أرادت : " أن يرتفع الأدب الشعبى إلى حيث يشغل العلماء والباحثين وحاولت أن ترفع ألف ليلة وليلة أول ماترفع من ذلك " (١).

ويذكر طه حسين أنها كانت تتعرض لخطر عظيم جدا فمن الآثار الأدبية والفنية ما يفسده البحث إذا لم يؤخذ بما ينبغى من العناية والرفق إذا لم يكن الباحث ماهرا. وكان يمكن أن تتعرض لخطر آخر أن يكون بحثها جافا مرهقا لقارئه . ولكن سهير القلماوى نجحت كما يرى أستاذنا وتلامذتها فحسبها الدقيق وذوقها الرقيق ومزاجها المعتدل وطبعها المصفى كل ذلك قد جنبها هذين الخطرين جميعا فلم تجئ رسالتها منفردة من ألف ليلة وليلة ولا صارفة عنه ، وإنما جاءت مشوقة إليه لأنها أظهرت مافيه من كنوز لاتقدر . وأظهرتها بحيث تشوقك إلى أن تلتمسها بنفسك فى مصادرها. فتنقرأ ألف ليلة وليلة فى أوقات الجد وفى أوقات الفراغ جميعا" (٢).

لقد أدى هذا العمل دوره، فقد حقق الريادة لها فى دراسة الأدب الشعبى وتتابعتم الدراسات الشعبية بعد ذلك خارج الجامعة ودخلها مسترشدة بعملها الريادى الذى قدمته سهير القلماوى. وتحقق للأدب الشعبى على يدها بأن أصبح له بدعها القوى كرسى فى قسم اللغة العربية ولقد حققت بذلك قبل انتهاء مدة رئاستها بقسم اللغة العربية حلما راودها وراود تلامذتها الذين كانوا يحملون بتطور الحركة الأدبية فى مصر .

وفى كتابها فى الأدب " المحاكاة " ذكرت أن كل ماترجوه أن تساهم " بجهد فى سبيل إحياء النقد الفنى عامة والأدبى خاصة" (٣) كما ذكرت فى مقدمة كتابها " إننا بدأنا فى مصر فى أوائل هذا القرن العشرين نهضة فنية قوية ولكن لأمر ما تعثرت خطى النهضة، وإذا فئنا يميل ميلا واضحا نحو الرداءة". إنها تذكر دون حرج أسباب تأليفها لهذا الكتاب " فكل ماأدعو إليه أن نعرف النقد الغربى الذى استوى الآن علما فى جامعات أوروبا أو أمريكا فى توسع ظاهر وتعمق متزايد ومعرفة مبنية على أساس سليم فلا نكتفى بقراءة كتاب غربى مما يصدره الناشرون فى موضوعات النقد ".

لقد كان يزعجها كثيرا صدور كتب النقد الكثيرة السطحية وعدتها جريمة تضر بإحساسنا بالنقد وذوقنا له وإذا كانت سهير القلماوى صاحبة مهمة فى حياتها ومعلمة فهى ترى أيضا " أن مهمة النقد الكبرى هى خلق ذوق عام يقدر مايمكن أن تخلق الأذواق وصقل وعى فنى عام يقدر مايمكن أن يصقل الوعى الفنى حتى يتهيأ الجو الملائم الذى يستطيع الفن فيه أن يتنفس ملء رئتيه فيؤدى رسالته. وتحدد أيضا ماتريد من النقد " إننا نريد فئنا يجنبه النقد مزالق الرداءة لنجنب شعورنا وتكبيرنا مزالق الرداءة أيضا" (ص ١٩).

وقد دعت فى مقدمة الكتاب إلى ضرورة ترجمة أمهات الكتب فنحن أحوج "وقد جنح الفن نحو النظريات والمناهج أن نعرف شيئا عن هذه النظريات والمناهج العامة لنتعرف طريقنا أول الأمر فنعرف ماذا يمكن أن نفيد من هذه أو تلك من المؤلفات".

لاتتوقف سهير القلماوى الداعية عن التوجيه وقد تحقق الكثير من دعوتها فما زلنا فى حاجة إلى مزيد من الترجمات للأمهات وإلى محاولة التعرف على ماذا نفيد منها.

وكتابها النقد الأدبى المنشور سنة ١٩٥٥ وهو عدة محاضرات ألقتها على طلبة معهد الدراسات العربية العالية بقسم الدراسات الأدبية واللغوية . لقد رحبت بدعوة المعهد لها لإلقاء محاضرات فى النقد الأدبى وحددت السبب فهو سبب موجه بطريقتها نحو هدف معين وهو فرصة الاتصال بطلاب غير طلابها فى جامعة القاهرة لتزى " معهم بل بهم أيضا ماقد وصل إليه وعينا العلمى فى هذا الميدان" (٤).

ثم ذكرت الحاجة الماسة لدراسة النقد الغربى ليعزى نقدنا العربى الحديث ولم تنس النقد القديم فهى تريد أيضا أن يكون رافدا يعزى نقدنا الحديث . سهير القلماوى الوجه لانتس التراث أبدا وقيمته غير أنها تعرف " أن النقد الغربى الحديث ينزع للتنظيم وهى ترى أننا فى حاجة إلى التنظيم وخلق وعى نقدى صحيح " لذلك أخذنا على أنفسنا منذ عشرين عاما فى الجامعة أن نبدأ مع طلابنا دراسة النقد الأوروبى الحديث دراسة علمية سليمة الوسائل تسير جنباً إلى جنب مع دراسة النقد العربى القديم بل تتداخل فيها وتنظمها إلى حد بعيد " (ص ٢) . وقد رأيت أنه من الواجب علينا قبل أن تعرض لهذه الدراسات النقدية السائدة عند الغربيين محاولين أن نبين منافذها فى الأدب العربى أن نضع المعالم الأولى لهذه الدراسة فى مقدمة ما نتعرض له حتى نعرف دائماً أبدا أين نحن ومن أية زاوية نتكلم . كررت سهير القلماوى هذه التجربة على طلاب مرحلة الليسانس فى قسم اللغة العربية . فكانت محاضراتها ممثلة لتجربة متكاملة فى النقد الأدبى تكون صورة جديدة علينا فى النقد الأدبى الحديث حتى ساعة كتابة المحاضرات وركزت فى حديثها عن الناقد والمؤلف والنص ثم القيم والميزان وقدمت موضوعاً جديداً . وهى العلاقة بين النص والمؤلف والمتلقى .

كانت سهير القلماوى تشع على عصرها بما أصبح بعد ذلك مناط اهتمام نقاد العالم العربى وهو النص والمتلقى الذى أصبح فيما بعد شريكا للمؤلف فى عملية الإبداع الفنى . وفى ختام كتابها وعدت وهى تتحدث عن القيم والميزان أن تعود مرة أخرى إلى الميزان الخلقى بالتفصيل وأنه سيصدر قريباً فى كتاب ولكن هذا الكتاب لم يصدر . فطبعى أن تكون الوظيفة الأخلاقية للفن هى شغلها الشاغل .

سهير القلماوى تنبأت بسرعة حركة النقد وتطوره ومراجعتنا المستمرة للأحكام السابقة ليصوغها فى ضوء التغيرات التى طرأت على الإنسانية وما أكثر التغيرات التى طرأت فى نصف القرن الذى بدأ مع نشر كتابها سنة ١٩٥٥ م .. تغيرت أشياء وأشياء ولكن الذى لم يتغير هو دور سهير القلماوى فى حياتنا .. هذا الدور الوجه العلم بلا ادعاء وإنما بصبر وإشفاق على الأجيال التى تتعلم ، وهى بذلك قد علمتنا كثيراً .. ولعلنا قد قدمنا لأبنائنا بعضاً مما تعلمناه منها وبعضاً من روحها .

إن أعظم مافى حياتنا أن سهير القلماوى كانت موجهة هذا الجيل وأنها كانت معلمتنا وأننا عشنا معها .

الهوامش:

(١) سهير القلماوى . مقدمة طه حسين . ألف ليلة وليلة . القاهرة . دار المعارف . ١٩٥٩ . ص ج .

(٢) السابق . ص ٢ .

(٣) سهير القلماوى ، فن الأدب - المحاكاة ، القاهرة ، دار الثقافة للطباعة والنشر . ١٩٧٣ .

(٤) سهير القلماوى ، محاضرات فى النقد الأدبى ، القاهرة ، معهد الدراسات العربية ، ١٩٥٥ .

قائمة بمؤلفات الدكتورة سهير القلماوى (*)

- كتب منشورة في عدة طبعات.
- ١- ألف ليلة وليلة
دار المعارف - ١٩٤٣.
 - ٢- فن الأدب (المحاكاة)
مصطفى الحلبي - ١٩٥٣
 - ٣- محاضرات في النقد الأدبي - ١٩٥٥
 - ٤- أحاديث جدتي.
 - كتاب الهلال - ١٩٥٩
 - ٥- دراسات في الأدب الأمريكي
مكتبة النهضة المصرية - ١٩٥٩
 - ٦- الشياطين تلهو
دار القلم - ١٩٦٤
 - ٧- ثم غربت الشمس
دار المعارف - ١٩٦٦
 - ٨- ذكرى طه حسين
دار المعارف - ١٩٧٤
 - كتب مؤلفة ومنشورة بالاشتراك
 - ١- من روائع القصص العالي
وزارة الارشاد - ١٩٥٧
 - ٢- مذاهب النقد الأدبي
الدار القومية للطباعة والنشر - ١٩٥٨
 - ٣- طه حسين كما يعرفه كتاب عصره
 - ٤- دراسات في أدب البحرين
معهد البحوث والدراسات العربية - ١٩٧٩
 - مقدمات لكتب:
 - ١- المرأة والعمل في أمريكا
ترجمة حسين عمر، مكتبة النهضة المصرية - ١٩٦١
 - ٢- أحاسيس وانطباعات
تأليف إميل شوقي، مكتبة الهلال - ١٩٦٣
 - ٣- شمس ووحل
تأليف مصطفى فوده - ١٩٦٤
 - ٤- رحلة إلى الورداء
ترجمة سعد شوقي - ١٩٦٤
 - ٥- سهراب ورستم
ترجمة منى يوسف - ١٩٦٥

(*) من كتاب نبيلة إبراهيم: سهير القلماوى. منشورات هيئة الكتاب، سلسلة نقاد الأدب، سنة ١٩٩٩.

٦- الوهم العظيم

ترجمة منسى يوسف - ١٩٦٥

٧- بيورل بك

ترجمة دكرورى عبد الجواد - ١٩٦٥

٨- ريتشاردز أ.أ.

العلم والشعر ترجمة مصطفى بدوى

٩- دون كيخوته

ترجمة منى يوسف - ١٩٦٥

١٠- أليس فى بلاد العجائب

ترجمة نظمى لوقا - ١٩٦٥

١١- روائع خالدة

ترجمة نظمى لوقا - ١٩٦٥

١٢- زواج فيجارو

ترجمة نظمى لوقا - ١٩٦٥

١٣- هانمة من الهمن

حيدرة محمد صالح - ١٩٧٤

١٤- إسلاميات أحمد شوقي

تحقيق سعاد عبد الوهاب، مكتبة مدبولى - ١٩٧٧

المراجعات :

١- التراجيديا الشكسبيرية

ترجمة حنا إلياس

٢- كوميديا الأخطاء

وليم شكسبير، ترجمة بدر الدين - ١٩٥٩، دار المعارف

٣- روميو وجوليت

وليم شكسبير، ترجمة مؤنس طه حسين - ١٩٦٠، دار المعارف .

٤- سيدان من فيرونا

وليم شكسبير، ترجمة عبد الحميد يونس - ١٩٦٠، دار المعارف .

٥- تاريخ الأدب الفرنسى

ترجمة محمد القصاص - ١٩٦١ المؤسسة العربية الحديثة

٦- الليلة الثانية عشرة

وليم شكسبير، ترجمة حسن محمود - ١٩٦٣، دار المعارف

٧- مأساة الملك ريتشارد الثانى

وليم شكسبير، ترجمة حسن محمود - ١٩٦٣، دار المعارف

٨- حياة الكفوفين

ترجمة بدران، دار النهضة العربية. ١٩٦٤.

٩- رحلة إلى الشرق

ترجمة كوتر عبد السلام البحيرى - ١٩٦٦ الدار المصرية للتأليف والنشر.

١٠- القارئ العادى

فيرجينيا وولف، ترجمة عقيلة رمضان - ١٩٧١، الهيئة العامة للتأليف والنشر

وليم شكسبير. ترجمة محمود محمد - ١٩٧٢. دار المعارف
الترجمات:

١- العالم بين دفتي كتاب

الفريد ستيفرود مكتبة النهضة المصرية - ١٩٥٦.

٢- هدية من البحر

آن مورو لندبيرج، النهضة المصرية - ١٩٥٨.

٣- عزيزتي أنتونيا

ويلا كاتر، دار المعارف (بدون تاريخ).

٤- ترويض الشرسة

وليم شكسبير. دار المعارف - ١٩٦٠.

٥- كتاب العجائب

ناثانيل هورن، مكتبة الأنجلو المصرية - ١٩٦٤.

مقالات منشورة في مجلة الهلال:

- ما لم ألقه لنفسى (مارس ١٩٤٧) - شهرزاد (أغسطس ١٩٤٨) - رسالة من والد إلى ولده (مايو ١٩٥٢) - موكلتي البقرة بريئة (أبريل ١٩٦٢) - طاغور (أكتوبر ٦٢) - شخصية لا أنساها (نوفمبر ٦٢) - المسألة بسيطة (قصة) (ديسمبر ٦٢) - المرأة الطائرة (مارس ٦٣) - نحو قاهرة خلاقة (يونيو ٦٣) - الرأي العام (يوليو ٦٣) - الدرس الذى يجب (سبتمبر ٦٣) - نور أحمد على طريق السلام (يناير ٦٤) - فى الحب والزواج (مارس ٦٤) - مشاكل عالمنا الحديث (مايو ٦٤) - نبين زين (يونيو ٦٤) - المنفلوطى فى كره (سبتمبر ٦٤) - أدب الشطار (مايو ١٩٦٥) - من الحريم إلى الحكم (مارس ٦٥) - وهبط آدم من الجنة (مايو ٦٥) - أدبية من لبنان (يونيو ٦٥) - أديب من الجزائر (يوليو ٦٥) - أستاذى طه حسين (فبراير ٦٦) - الفنون الشعبية (أبريل ٦٦) - شاعر أخطأ عصره (مايو ٦٦) - الفكاهة فى النقد السياسى والاجتماعى (أغسطس ٦٦) - أدب الطرق الصوفية (سبتمبر ٦٦) - مستقبل الفن (أكتوبر ٦٦) - بين الكلمة والصورة (نوفمبر ٦٦) - مقال فى المقال (ديسمبر ٦٦) - سيمون دى بوفوار (فبراير ٦٧) - سارة أو عبقريّة الشك (أبريل ٦٧) - أغاني الأطفال الشعبية (نوفمبر ٦٧) - أفاقيص من القرآن ١٩ (يناير ٦٨) - الأسطورة فى أدب الحكيم (فبراير ٦٨) - الفن والجنس (أبريل ٦٨) - تطور مفهوم الجنس (يونيو ٦٨) - سير العظماء (يوليو ٦٨) - الشباب بين الرفض والثورة (سبتمبر ٦٨) - المرأة والحب فى مسرحيات شوقي (نوفمبر ٦٨) - أزمة ضمير (مايو ٦٩) - من خلال فنونهم يعرفون (يونيو ٦٩) - ملكية الإنتاج الفكرى (فبراير ٦٩) - فانونها ابهافا (مارس ٦٩) - من مقامات الحريري إلى قصص محمود تيمور (أغسطس ٦٩) - لونا تنتظر للقمير (سبتمبر ٦٩) - الفن فى العامل (نوفمبر ٦٩) - من زينب إلى زقاق الدق (مارس ٧٠) - مستقبل القصة (أغسطس ٧٠) - عالم القناع (سبتمبر ٧٠) - مدى الخيال فى أدبنا الشعبى (أكتوبر ٧٠) - الثورة الناصرية فى الثقافة (نوفمبر ٧٠) - البحار فى القصص الشعبى (يناير ٧١) - أزمة الفن فى عالمنا (مارس ٧١) - تطور مفهوم الجنس (أبريل ٧١) - الكلمة الأخيرة (مارس ٩٠) - العلم والثقافة (مارس ٩٠) - كاتب ياسين (أبريل ٩٠) - ثورة المعلومات (مايو ٩٠) - الديمقراطية (يونيو ٩٠) - التكوين (يوليو ٩٠) - رواية الجريمة (نوفمبر ٩٠) - مستقبل الكلمة (يوليو ٩١) - أطفال يتفوقون (أغسطس ٩١).

رقم الإيداع بدار الكتب ١٩٨٠/٦١٠٠

النسخة المصورة العامة للكتاب



خليفة جبهات